مكتبة فلسطين للكتب المصورة

الصورة الفنية في

شعر الوأواء الدمشقي

الدكتور
عصام لطفي الصبّاح

ناشرون وموزعون

الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى

1437 هـ - 2016 م

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين مادة بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة الكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو بخلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا الكتاب مقدما.

All right reserved no part of this book May be reproduced of transmitted in Any means electronic or mechanical Including system without the prior Permission in writing of the publisher

دار زهدي للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الجامعة الأردنية

هاتف : 0096265343052

فاكس : 0096265356219

خلوي : 00962795555279

E: dar.zuhdiforpublishing@gmail.com

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

2015/5/2047

رقم التصنيف : 811.9

المؤلف ومن في حكمه :

عصام لطفي الصباح

الناشر

دار زهدي للنشر والتوزيع

عمان - الأردن

عنوان الكتاب :

الصباح ، عصام لطفي

الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي / عصام لطفي الصباح

الواصفات : /الشعر العربي // النقد الأدبي/

- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دار زهدي للنشر والتوزيع .

ISBN: 978-9957-612-03-0

الصورة الفنية في
شعر الوأواء الدمشقي

تأليف الدكتور
عصام لطفي الصبّاح

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

[سورة التوبة: 105]

الإهداء

إلى من ربياني صغيرا ، وتعهداني كبيرا

إلى من كان لهما عظيم الأثر في نشأتي وبنائي المعرفي ، أبي وأمي .

إلى أعز الناس ...وأغلى الأحبة رمز العطاء وجوهرة التفاني ...إلى من أدين لها بعد الله بكل الفضل والتقدير ، وكل الحب والاحترام ...رفيقة دربي وشريكة حياتي، زوجتي الغالية نجاح .

إلى فلذة كبدي وشمعة حياتي (أسيل ، بتول ، دعد ، ديمة) الذي كرمني الله عزوجل في هذه الدنيا ليكونن شمعة مضيئة بالعلم والخير وزينة في الدنيا ...أدامهن الله لي نورا أتفيأ ظلاله كلما مسني نصب أو لغوب يضيء لي دربي،ويمنحني حب الحياة .

إلى كل صديق وأخ آزرني ولو بكلمة .

قائمة المحتويات

المقدمة.....1

الفصل الأول: الوأواء الدمشقي(ق4هـ).....5

المبحث الأول: حياته ونشأته وثقافته.....7

المبحث الثاني: الحياة الثقافية في عصره.....15

المبحث الثالث: عقيدة الشاعر.....18

المبحث الرابع: مكانته الشعرية.....23

المبحث الخامس: شخصيته.....35

المبحث السادس: وفاته.....42

المبحث السابع: ديوانه.....45

المبحث الثامن: السمات الفنية في شعره.....47

المبحث التاسع: أغراضه الشعرية.....55

الفصل الثاني: الصورة الفنية قديماً وحديثاً.....97

المبحث الأول: مفهوم الصورة الفنية.....99

المبحث الثاني: الصورة الفنية قديماً.....109

المبحث الثالث: الصورة الفنية في النقد الحديث.....119

المبحث الرابع: أهمية الصورة الفنية ووظيفتها.....129

المبحث الخامس: موازنة بين الصورة الفنية قديماً وحديثاً.....138

الفصل الثالث: الصورة الفنية في شعر الوأواء.....143

المبحث الأول:مصادر الصورة الفنية.....145

المبحث الثاني: دعائم الصورة: التشخيص والتجسيد والتجسيم.....171

المبحث الثالث: الصورة الانفعالية في شعر الوأواء.....186

المبحث الرابع: الصورة البصرية والسمعية.....193

المبحث الخامس: الصورة بين الحركة والجمود.....202

الفصل الرابع: ظواهر أسلوبية وفنية.....211

المبحث الأول: ظاهرتا التكرار والتضاد.....213

المبحث الثاني: مظاهر التجديد في شعره.....228

الخاتمة.....237

المصادر والمراجع.....253

المقدمــة

تتناول هذه الدراسة الصورة الفنية عند الوأواء الدمشقي، وهي في مجملها لا تخرج عن فحوى الدراسات الفنية التي تملأ رفوف المكتبات في العالم العربي متناولة عدداً من شعراء العربية الذين يعجز أن يحيط بهم محيط لكثرتهم.

وهذه الدراسة إذ تتناول شاعراً مغموراً أو يكاد؛ لأنّ الأقدمين والمحدثين لم يفردوا له عنوانات منفصلة تتناول شعره بالتحليل والدراسة؛ لإبراز قيمة هذا الشعر فنياً، ومع ذلك لا يمكن إغفال أنّ الشاعر قد ذُكر هنا وهناك في بعض المصادر والمراجع؛ قديمها وحديثها، في بضع صفحات أو بضعة سطور أشارت إلى منزلة الشاعر دون أن توضح سبب هذه المنزلة التي وضعوه فيها. مما استدعى بالتالي جهداً مضاعفاً لتجميع ما تناثر في ثنايا كتب التراجم عما يدور حول الشاعر؛ حياته، ونشأته، وشاعريته.

ومع أنّ الدراسة ترتكز على إبراز الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، إلا أنّها حاولت الربط بين حياة الشاعر من ناحية وبين صوره وتشبيهاته وأغراضه الشعرية من ناحية أخرى، خاصة إذا ما عُرف أنّه عاش أوائل عمره حياة بائسة، عانى فيها الفقر والحرمان. ولكن اتصاله ومدحه للشريف العقيقي ولسيف الدولة نقل حياته نقلة مادية نوعية؛ من الفقر إلى الغنى، مما جعله يجنح بهذه النقلة إلى حياة اللهو والمجون البادية في أغراضه؛ الخمريات والغزل، ومزجهما بوصف الطبيعة، بينما لا يجد الباحث أثراً يُذكر لبقية أغراض الشعر الأخرى باستثناء بضع قصائد في المديح.

ولقد تركت هذه الحياة الماجنة اللاهية أثرها على ألفاظ الشاعر وصوره، فوصلت به إلى حدّ الركاكة في الألفاظ أو الاستهتار بالقيم، فهل كان لطبيعة حياته ونمطها أثر بيّن على شعره صوراً وأغراضاً؟

وليس بخاف على أحد مهتم بالشأن الأدبي والنقدي ما للصورة الفنية أو الشكل أو الصياغة الكلامية من أثر يتعدى الغاية الجمالية إلى حدود أبعد في فهم المعنى، وإعطائه أبعاداً أخرى أو رؤية جديدة. ففي الصورة الفنية قيم عاطفية ووصفية أو قد يجد الدارس فيها قيماً معرفية إلى جانب قيمتها الجمالية.

ولهذا حرص البحث على إيضاح الصورة جمالها الفنيّ -بعد أن تمت دراستها قديماً وحديثاً- وربط هذه القيم الجمالية بالأبعاد القيمية الأخرى، وقد سعى الباحث إلى نبش هذه الصور وتحليل بعض المقطعات بحثاً عن الوظيفة التي تؤديها الصورة في شعر الوأواء؛ لأن في الصورة احتمالات كثيرة إلى تفسير يُسهّل على الباحث التوصل إلى قيم أخرى توافرت عليها هذه العبارة ما كان يمكن للباحث أن يصل إلى هذه القيم لو قيلت العبارة مجردة جافة بطريقة معجمية.

ومما يجدر ذكره أنّ هذه الدراسة احتاجت إلى صبر وطول أناة؛ لندرة المصادر والمراجع التي تحدثت عن الوأواء الدمشقي بشكل مباشر، ولاختلاف كثير من المؤرخين والباحثين حول أمور كثيرة في حياته، مثل سنة ولادته ووفاته، وانتقاله من دمشق أو عدم انتقاله منها... .

لقد اقتضت طبيعة الموضوع أن ينحو البحث منحى المنهج التاريخي الذي من خلاله يمكن التأريخ لسيرة الشاعر وحياته، مروراً بعصره، والحياة

الثقافية في ذلك العصر مع الالتفات إلى الحياة الاجتماعية والسياسية، خاصة في اتصال الشاعر بسيف الدولة؛ لما لهذا الاتصال من أثر على شاعرية الشاعر من ناحية، وعلى حياته المادية من ناحية أخرى، فقد كان للأعطيات التي وهبها سيف الدولة للشاعر على مدحه إياه أثر في نقله من حياة العوز والحاجة إلى حياة الترف واللهو والمجون.

كما نهج الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة الصورة الفنية وتحليلها للوصول إلى الوظيفة التي أدتها الصورة الفنية عند الوأواء، وإبراز بعض القيم الأخرى المستقاة منها، إلى جانب استخلاص الأبعاد النفسية والجمالية في الصورة الفنية في شعره.

هذا وقد توزعت الدراسة على أربعة فصول، في الفصل الأول، تعرضت إلى سيرة الشاعر من حيث حياته ونشأته ومكانته الشعرية، كما أشارت إلى عقيدته، وإبراز ما قيل فيه من آراء نقدية قديماً وحديثاً، وصلته بسيف الدولة الحمداني، وأثر تلك الصلة عليه، حياة وشعراً.

أما الفصل الثاني فتناول الصورة الفنية قديماً وحديثاً، إذ عرض الباحث للتعريف بالصورة الفنية، ومفهومها، ووظيفتها، وعقد موازنة بين الصورة في القديم والحديث، وعرّج خلال ذلك على آراء النقاد القدماء والمحدثين في مفهوم الصورة، ودورهم في تطوير هذا المفهوم.

وفي الفصل الثالث عالجت الدراسة الصورة الفنية عند الوأواء الدمشقي من حيث مصادرها، ومرتكزاتها، وأبرزت تركيزه على الأنماط البلاغية المعروفة مثل الاستعارة والتشبيه. كما عالجت ظواهر أسلوبية مثل:

التشخيص والتجسيم والتجسيد. ومدى قدرة الشاعر على توظيف هذه الظواهر في خدمة الصورة الفنية.

وفي الفصل الرابع ناقشت الدراسة بروز ظاهرتي التكرار والتضاد في شعر الوأواء، وأثرهما على الصورة الفنية لديه إلى جانب استعراض السمات الفنية العامة لشعر الشاعر من حيث الصورة واللغة، وأخيراً خلصت الدراسة إلى عرض السمات الفنية العامة في شعر الوأواء.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين

(ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا).

الفصل الأول: الوأواء الدمشقي(ق 4 هـ)

المبحث الأول: حياته ونشأته وثقافته

هو محمد بن أحمد الغسّاني، وكنيته أبو الفرج، شُهر بالوأواء الدمشقيّ، من دمشق وُلد بها ونشأ، وكان من عامة الناس، نشأ لأسرة فقيرة.

ومما يُروى أنه لُقب بالوأواء[1]؛ لأنه كان منادياً في سوق الفواكه بدمشق، وقيل في دار البطيخ. فالوأواء عربي الأصل والنشأة واللغة، فهو غساني من غساسنة الشام الذين قطنوها قبل الإسلام، لذلك عُدّ في جملة الشعراء الدمشقيين الذين ترجم لهم ابن عساكر (571هـ).

أما لقبه فلم يُؤكد أي من المؤرخين الذين ترجموا له في ثنايا مؤلفاتهم سبب هذا اللقب، وإن كان بعضهم ربط بين لقبه وبين عمله منادياً بدار البطيخ بدمشق، ومما يرويه الثعالبي (429هـ): "ومن عجيب شأنه ما أخبرني به أبو بكر الخوارزمي قال: كان الوأواء منادياً في دار البطيخ بدمشق ينادي على الفواكه"[2].

ومع إشارة الدّهان محقق الديوان إلى هذه العبارة عن الثعالبي وعدّه إياها سبباً أو تعليلاً لهذا اللقب (الوأواء)، إلا أنّ العبارة ليس فيها ما يكشف

---

(1) الوأواء صياح ابن آوى، أو صياح الكلب كما ورد في تاج العروس، مادة (وأوأ) 1/13، وأساس البلاغة، الزمخشري 490.

(2) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/334.

عن ذلك، ومع ذلك فقد أشار الدّهان إلى أنه لا يستطيع أن "ينفي هذا التعليل أو أن يثبته"[1].

وجملة القول إنّ كتب التراجم التي ورد فيها ذكر الوأواء الدمشقي لم تشر من قريب ولا من بعيد إلى سبب هذا اللقب، وكذلك لم يرد في ديوان الشاعر أية إشارة تشير إلى هذا اللقب. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، أنّ لقب الشاعر لم يرد في بعض المصادر على هذا الوجه، كما في كشف الظنون:"ديوان أبي الفرج الواوا محمد بن أحمد الدمشقي..."[1]، ولعلّ هذا الرأي هو الأرجح والأكثر قبولاً؛ لأن (وا) حرف نداء، وبما أنّ المؤرخين قد أجمعوا على أنّ الشاعر كان منادياً على الفواكه بدار البطيخ، فالوا وا قد تكون من أدوات النداء التي استخدمها في مناداته على الفواكه. فالوأواء وهو صياح ابن آوى أو نباح الكلب لا ينسجم بأي حال من الأحوال مع طبيعة عمل الشاعر وحياته، بالإضافة إلى أنّ أحداً لم يستطع إثبات هذا اللقب. وكذا ورد في تزيين الأسواق: "ومن ألطف ما وقع فيه كلام الواوي الدمشقي..."[2]، وهذا مما يجعل الباحث يزعم أنّ اللقب قد يكون اعتراه بعض التخريف.

وقد اختلف مؤرخو الأدب وأصحاب كتب التراجم حول سنة مولده؛ ولعلّ السبب في ذلك بدايات حياة الشاعر التي تخلو من الإثارة أو

---

(1) مقدمة ديوان الوأواء، سامي الدّهان 9.

(2) كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، حاجي خليفة 1/ 773.

لفت الأنظار إليه. ولعلّ حياته الاجتماعية الفقيرة جعلت المؤرخين لا يلتفتون إلى التأريخ له بدقة، وأنّ ظهوره شاعراً كان متأخراً كما يكشف ذلك أول قصيدة مدح بها الشريف العقيقي(*)، فقد كان في مرحلة الشباب. وكلّ ما يقال عن سنة مولده هو ضرب من الحدس والظنّ وترتيب الأحداث التي يمكن استخلاصها من ديوانه.

لقد ذكرت المصادر كالثعالبي أنّ الشاعر مدح سيف الدولة عندما نزل الأخير دمشق لمطاردة الإخشيديين بين عامي (333هـ-335هـ)، وإذا كان ذلك كذلك فمن المرجح أن يكون الشاعر في مطلع شبابه، مما دفع الباحثين إلى تقدير سنة مولده بين عامي (310هـ-315هـ)(1).

كانت نشأة الشاعر متواضعة، احترف بيع الفاكهة منادياً عليها، معتمداً على نفسه في توفير المأكل والملبس، ويقول الغزولي: "كان مبدؤه منادياً بدار البطيخ بدمشق"(2). وقد خلا ديوانه من الفخر بنسب أو بأب أو أم؛ فلم يرد في شعره أي ذكر لأفراد أسرته.

ورغم شحّ الأخبار في المصادر المختلفة حول نشأة الشاعر، وبخاصة المرحلة الأولى من حياته، لكن يستطيع الباحث وضع تصور واضح عن

(*) الشريف العقيقي: ينتسب إلى العقيق من ناحية دمشق، علوي من أهل البيت، شجاع، كريم، وسيد من أسياد دمشق ووجوهها، وعالم من علمائها. (378هـ). انظر الوافي بالوفيات، االكتبي 6/ 347.

(1) تزيين الأسواق، داود الأنطاكي 2/ 48.

(2) مطالع البدور، الغزولي 1/ 57

مرحلة الشباب للشاعر الوأواء، فقد قضى هذه المرحلة من حياته بين الكدح والعمل نهاراً لكسب قوت يومه وما يقيم به أوده، وكان يمضي بعض الوقت في قراءة دواوين الشعراء القُدامى وأشعار معاصريه، ويبدو ذلك واضحاً من خلال قصائد الديوان إذ يظهر مدى تأثر الشاعر بأساليبه واتجاهاته وبعض صوره ومعانيه بكلّ من أبي نواس في مجونه وخمرياته، وبابن أبي ربيعة في غزله الصريح، وبتشبيهات أو بصور ابن المعتز وابن الرومي، وكذلك تأثّره بشاعر العصر (المتنبي) في جزالة اللفظ وفخامته.

وبرز الشاعر وعرفته الساحة الشعرية في دمشق بعد مدحه للشريف العقيقي (378هـ)، ثم مدحه لسيف الدولة الحمداني (356هـ)، ففي إحدى قصائده يقول[1]:

ها قد تبدلتُ أوطاناً بأوطاني عمداً وفارقتُ خلاناً بِخلاني

وفي قصيدة أخرى يقول[2]:

علـــــيلُ القَلْبِ والبدنِ بعـــــــــيد الدارِ والسَّكَنِ

ولعلّ هذه القصائد تؤكد رحلة الشاعر إلى حلب، مادحاً سيف الدولة، ولا عجب أن يؤمّ الشاعر بلاطه فقد كان مقصداً لكلّ الشعراء، ومن المعتقد أنّ الوأواء قرض الشعر صغيراً، لم يشر الثعالبي ومن أخذ عنه من المؤرخين إلى هذه الأشعار، ولكن كانت بدايات شهرته بعد اتصاله بالشريف

(1) ديوان الوأواء 231.

(2) المصدر نفسه 246.

العقيقي ومدحه إياه بقصيدته الميمية، ويذكر القفطي (646هـ) أنّ هذه "القصيدة تعدّ أول شيء عمله، وتسامع به الناس، ونال بعدها الشهرة والذكر بين أهل دمشق"[1]، ومطلعها[2]:

تظلَّمَ الوردُ من خدّيهِ إذ ظَلما وعلَّمَ السُّقمُ من أجفانِه السَّقَما

والقصيدة الميمية التي يشير القفطي إلى أنّها أول شيء عمله لا تقلّ في مستواها عن بقية قصائده في الديوان، مما دفع القفطي إلى الظنّ أنّها قد تكون أول قصيدة ظهرت إلى العلن، وأنّه قد سبقها مقطعات لم يكشف عنها الشاعر ولم تصل إلى المؤرخين. وهذا يؤكد أنّها ليست باكورة أعماله فمستواها لا يقلّ فنياً عن غيرها من القصائد والمقطعات، ولكنها كانت سبباً في شهرته.

اتصال الشاعر بسيف الدولة الحمداني:

لقد عاش الشاعر في دمشق جُلّ حياته، ولم يتصل بغير الشريف العقيقي مادحاً إياه طالباً نواله وعطاياه، حتى وصل به الأمر استجداء الثياب؛ بسبب فقره وشدة حاجته.

ويذكر المؤرخون أنّ الأمير الحمداني سيف الدولة زار دمشق، وكان طامعاً في ضمّ الشام إلى أعماله، وقد ذكروا أنّ سيف الدولة حين زار دمشق (333هـ-334هـ) سمع به الوأواء، فذهب إليه وأنشده قصيدة امتدح بها

---

(1) المحمدون من الشعراء، القفطي 14.

(2) ديوان الوأواء 191.

شجاعته وكرمه، ثم أنشده قصيدة ثانية، لمح فيها إلى رغبة الشاعر في العيش في بلاط سيف الدولة بحلب[1]؛

ما أرطبَ العيشَ في ذراك وما أهنأَ النّدى في جَنابكَ اللّيْنِ

ويعتقد الدّهان أنّ هذه القصيدة أنشدها الشاعر لسيف الدولة في حلب، وبأنه قد "ارتحل إليه بعد ذلك ومدحه بقصيدتين أخريين"[2]، وكانت هذه القصائد سبباً في نوال الشاعر لعطايا سيف الدولة، إذ عاش الشاعر بعدها في بحبوحة من العيش وانصرف إلى اللهو والمجون ما بين الطبيعة والخمر والنساء.

وفي مدحه لسيف الدولة لم يخرج الشاعر عن الخط الذي رسمه الشعراء الذين سبقوه في مدحهم لسيف الدولة الحمداني؛ ففي القصائد ثناء خالص، وإجلال واضح، من غير إسفاف أو ابتذال، فعُدّ لذلك من مُداح سيف الدولة كغيره من الشعراء الكثر الذين أموا هذا البلاط، كالنامي، وكشاجم، والسّري الرّفاء، والببغاء، وعلى رأس هؤلاء من غير منازع المتنبي[*].

---

(1) ديوان الوأواء 267.

(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 142.

(*) النامي: أبو العباس أحمد بن محمد النامي، شاعر من خواص شعراء سيف الدولة، وكان عنده تلو المتنبي في المنزلة. (399هـ). يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 279.

كشاجم: أبو الفتح محمود بن محمد بن الحسين بن السّندمي، لقبه كُشاجم (بضم الكاف) وقيل بفتحها، وهذا اللقب مأخوذ من الحروف الأولى لصناعاته، فالكاف من كاتب، والشين

والدارس لشعر هذه المرحلة لا يمكنه إلا أن يقف عند سيف الدولة، وبلاط سيف الدولة؛ إذ اتخذ المؤرخون بلاط سيف الدولة سبيلاً للحديث عن أدب تلك الفترة من التاريخ الأدبي العربي، فقد كان هذا البلاط يمثل البيئة الشامية ومرحلتها خير تمثيل.

لقد كان سيف الدولة شديد الطموح إلى حسن الأحدوثة، وإلى أن يجتمع ببابه الشعراء، وأن يسير شعرهم في الأقطار، فبديهيّ أن يفد إليه الشعراء من كلّ حدب وصوب، وأن يجدوا في بلاطه مرتعهم الخصب، وفضاءهم الرحب، فيبرز التنافس بينهم شديداً، والتمايز كثيراً، كلّ يسعى إلى نيل الرضا وكسب العطاء، فلا عجب أن يسعى الوأواء سعي غيره من شعـــراء العصر إلى بلاط سيف الدولة مادحـاً سواء بمدحـه في دمشق خلال زيارات سيـف الدولة المتكررة لدمشـق أو بانتقاله إلى بلاطه في حلب.

وقد اجتمع في المدرسة الحمدانية من الشعراء ما لم يجتمع في غيرها، إذ ذكر المؤرخون أنه "اجتمع لسيف الدولة ما لم يجتمع لغيره من الملوك فكان

من شاعر، والألف من أديب، والجيم من جميل، والميم من منجم أو من مغنٍ (انظر شذرات الذهب لابن عماد)، وكان متشيعاً مغالياً في تشيّعه. (360هـ). الأعلام، الزركلي 7/ 167.

السّريّ الرّفاء: السّريّ بن أحمد بن السّري أبو الحسن الكندي، كان في صباه يرنو الثياب ويطرزها بالموصل. (360هـ). الأعلام 3/ 81.

البيغاء: أبو الفرج عبد الواحد بن نصر المخزومي، لُقب بالبيغاء للثغة فيه، اتصل بسيف الدولة في ريعان شبابه. (398هـ). يتيمة الدهر 1/ 293.

خطيبه ابن نباتة، ومعلمه ابن خالويه، ومطربه الفارابي، وطباخه كشاجم، وخُزان كتبه الخالديان والصنوبري، ومُداحه المتنبي، والسلاميّ، والوأواء، والرّفاء، والنامي، وابن نباتة السعدي..."(*). فلا عجب أن يسمّي بعض المؤرخين عصره "بالطراز المذهّب"(1).

(*) ابن خالويه: أبو عبد الله الحسين بن خالويه، أصله من همذان، يُعدّ أحد أفراد الدّهر في كلّ قسم من أقسام الأدب والعلم، ويعدّ كتابه (ليس) من أشهر مؤلفاته. (370هـ). وفيات الأعيان، ابن خلكان 244.

الخالديان: سعيد بن هاشم سعيد، أبو عثمان الخالدي البصريّ، وأخوه أبو بكر من أدباء البصرة، وكان بينهما وبين الرّفاء تغاير وتضاغن. انظر الأعلام، الزركلي 7/ 129.

الصنوبري: هو أحمد بن محمد بن الحسن الضبي الصنوبري، سبب تلقيبه بالصنوبري نسبة إلى جدّه الملقب بالصنوبري (334هـ). الأعلام، 1/ 207.

ابن نباتة السعدي: هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن نباتة بن حميد بن نباتة بن حجاج بن مطر التميمي السعدي، وُلد في بغداد (327هـ-405هـ). وفيات الأعيان 420.

السّلامي: 0393هـ) محمد بن عبد الله المخزوميّ القرشي، له ديوان شعر مطبوع، واتصل بسيف الدولة، مات بشيراز وهو رقيق الحال. الأعلام 6/ 226

(1) مطالع البدور، الغزولي 2/ 176.

المبحث الثاني: الحياة الثقافية في عصره

قبل الولوج إلى الحديث عن الحياة الثقافية في القرن الرابع الهجري، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الدولة الأمويّة نشطت في حركة الترجمة من اليونانية والفارسية إلى العربية، وقد ذكر ذلك شوقي ضيف في تأريخه للأدب العربي في الشام، وأشار إلى أنّ خالد بن يزيد بن معاوية أمر بترجمة كتب الطب والنجوم والكيمياء، وبالرجوع إلى فهرست ابن النديم، ووفيات الأعيان تأكّد الباحث من وجود عدد من المستعربين كانوا يترجمون لخالد بن يزيد علم اليونان، وكان هؤلاء يتقنون العربية، وذكر ابن النديم منهم (مريانوس) الراهب الرومي. فنشطت في تلك الفترة الحركة العلمية والأدبية واللغوية. واستمر هذا النشاط في تعلّم اللغة والدراسات الدينية إلى ما بعد انتقال مركز الخلافة من دمشق إلى بغداد في العصر العباسي[1].

وتطلّ على الشام عهود الطولونيين والإخشيديين، ويستمر الاهتمام بالثقافة العلمية واللغوية والدراسات الدينية. ومن ثمّ استمر هذا الزخم الثقافي الذي أسس له الأمويون حتى بزغ فجر القرن الرابع الهجري الذي ظهر فيه عديد المؤرخين وعلماء اللغة والقراءات وغيرها[2].

---

(1)انظر: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات –الشام– شوقي ضيف 123-124.

(2) المصدر نفسه 60-64. وانظر الفهرست، ابن النديم 117، ووفيات الأعيان، ابن خلكان 3/ 147.

وجدير بالباحث في محاولته سبر أغوار هذه الحقبة التاريخية أن يتوقف عند حركة علميـة وأدبيـة نشطة قادها سيف الدولة الحمداني في حلب (333هـ-356هـ). فسيف الدولة إلى جانب وقوفه سدّاً منيعاً في وجه الطامعين والغزاة من الروم وغيرهم، وردّه لهم على أعقابهم، كان راعياً لكلّ أشكال العلوم والفنون والآداب في عصره مما جعل حلب كعبة لمعظم العلماء والفلاسفة والشعراء، فقد ضمّ بلاطه فيلسوفاً عظيماً كالفارابي، وضمّ اللغويين أمثال أبي علي الفارسي، وابن جني(*)، وابـن خالويه... أما من الشعراء فقد "اجتمع ببابـه مـا لـم يجتمـع ببـاب أحد من الأمراء -بعد الخلفاء-"[1]. ولا أدلّ على ذلك مـن مكـوث عَلَم من أعلام الشعر العربي كالمتنبي الذي ملأ بشعره الدّنيا وشغل النّاس "فـي بلاط سيف الدولة تسع سنوات"[2].

وبما أنّ الوأواء كان في جملة الشعراء الذين أمّوا هذا البلاط، فقد كان لهذا الملتقى الذي التف حوله الشعراء والعلماء والنحاة أثره الكبير على شاعريته؛

(*) أبو علي الفارسي: (377هـ) أبو علي الحسن بن أحمد عبد الغفار بن محمد الفارسي النحوي، كان إمام دمشق في علم النحو، أقام بحلب عند سيف الدولة مدّة، ومن تصانيفه (التذكرة) و(المقصور والممدود) وغيرها. وفيات الأعيان 181.

ابن جني: (392هـ) أبو الفتح عثمان بن جني، النحوي المشهور، كان إماماً في علوم العربية، له كثير من التصانيف: (الخصائص) و(سرّ الصناعة) و(التعاقب) و(القافي في شرح القوافي) ومصنفات أخرى كثيرة. وفيات الأعيان 457.

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 37.

(2)عصر الدول والإمارات، شوقي ضيف 149.

إذ كان الشعراء يتناشدون الشعر، ويتبارون في إبراز براعتهم فيستحسن الحضور ويستهجنون. مما جعل الألفاظ والصور تتفتّقُ على لسان الوأواء؛ ليضاهي كبار الشعراء في هذا الملتقى.

إذن كانت هذه الحقبة التاريخية تمور بكلّ ألوان الآداب والفنون وبخاصة الشعر، فكان للزمان والمكان أثرهما الكبير في هذا الحشد من الشعراء الذين وصف الثعالبي شعرهم بقوله: "شعر الشاميين أصحّ وزناً، وأسحّ مزناً، وأمتن صيغة..."[1].

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 34.

المبحث الثالث: عقيدة الشاعر

كما اختلف المؤرخون والباحثون في سنة ولادة الشاعر وسنة وفاته، فقد ظهر الاختلاف أيضاً في عقيدته؛ لأنّ اسم الرجل ارتبط باثنين من رموز التشيع وأقطابه وهما، الشريف العقيقي (378هـ) وسيف الدولة الحمداني (356هـ)، فاستغل بعض الباحثين هذه العلاقة بين الشاعر وهذين الرمزين فأشاروا تلميحاً أو تصريحاً إلى أنّ الوأواء يعدّ في شعراء الشيعة.

ومن هؤلاء الذين أشاروا إلى تشيع الوأواء زغلول سلام (1999م) حين قال: "وقد تأثّر بفكر الشيعة للظروف التي وجد نفسه بها"، ثم يردف قائلاً: "ولا شكّ أنّ هذا السلطان الشيعي أثّر في الوأواء، أراد أم لم يرد، فدار في فلكه ولاءً، وظهرت آثار ذلك في شعره لفظاً ومعنى"[1].

أما الدّهان محقق الديوان فذكر أنّ الوأواء يُعدّ في الناس الذين تشيعوا في تلك الحقبة الزمنية، بسبب "سيره في ركاب الشريف العقيقي إرضاءً له لكسب المال فذهب مع الشيعة مذهبهم"[2]. ويقول سعود عبد الجابر: "ونرى أنّ الوأواء كان من شعراء الشيعة؛ لأنّ شعره حافل بالألفاظ والتشبيهات التي تدلّ على ذلك"[3]. متأثراً بذلك بما أورده الدّهان محقق

---

(1) الأدب في عصر العباسيين، زغلول سلام 135-136.

(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 17-18.

(3) الشعر في رحاب سيف الدولة، سعود عبد الجابر 143.

الديوان. واستدل على ذلك بشواهد شعرية من شعر الوأواء، إذ يقول الوأواء:[1]

إنّي سألتكَ بالنبيّ محمدٍ ووصيّه الهادي الأمينِ المُهتدي

وفي موقع آخر يقول الشاعر[2]:

علويٌّ من أهلِ البيتِ تعالَوا دون أقدارِهم على الأقدارِ

من خلال الآراء السابقة التي تشير إلى تشيع الوأواء، لا بدّ للباحث أن يتساءل هل هناك ما يؤكد تشيع الشاعر من خلال شعره؟ وهل ذكر القدماء ما يشي بتشيع الشاعر؟

في المقام الأول لا بدّ من القول إنّه مع ورود مفردات وعبارات أو تشبيهات تتضمن مصطلحات شيعية في شعر الوأواء وبخاصة في مدحه للشريف العقيقي ولسيف الدولة الحمداني، إلا أنّ شعره يخلو من المضامين التي تشي بدفاعه عن المعتقد، أو بتبنّيه لهذا المعتقد أو ذاك، فلا يجد الباحث في ثنايا قصائد الشاعر ما يدل على إيمانه بمبدأ من مبادئ الشيعة واستماتته في الدفاع عنه أو الانتصار له.

فالوأواء لم يتشيّع، ولم يوظف شعره في الدفاع عن المذهب مذهباً، إنّما كان يمدح رجلين من أقطاب الشيعة، فوردت في ثنايا ذلك مفردات أو

---

(1)ديوان الوأواء 89.

(2) المصدر نفسه 96.

تشبيهات تدور في هذا الفلك، وإلا لعددنا كل الشعراء الذين امتدحوا سيف الدولة من شعراء الشيعة.

والذين استدلوا على تشيع الشاعر اعتمدوا على مدحه لقطبين من أقطاب التشيع وهما العقيقي وسيف الدولة، وهذا ليس بدليل قاطع على تشيع الشاعر، والأمر الآخر الذي اعتمدوا عليه ورود ألفاظ من ألفاظ الشيعة في ثنايا مدحه للرجلين من مثل: الوصي، علوي، البتول، الحسين، إمام، أمير... وغيرها، فلا عجب أن يستخدم الشاعر مثل هذه الألفاظ في مدحه لرجلين لهما ما لهما من مكانة ومنزلة في المجتمع آنذاك وهما من أقطاب الشيعة. وقد أشار المؤرخون أنّ الوأواء امتدح العقيقي رغبة في نواله وعطاياه، وبأنه امتدح سيف الدولة؛ لأنّ كلّ شعراء العصر كانوا يؤمّون بلاطه ويمنّون النفس في نيل رضاه وعطاياه.

ويمكن للباحث أن يزعم أنّ الوأواء لم يكن متشيعاً، حتى وإن وردت في قصائده ومقطعاته مفردات يستخدمها الشيعة. فمن خلال استعراض الباحث لبعض الشعراء الذين تشيعوا وجد أنّهم جاهروا بتشيعهم، ونظموا قصائد في الدفاع عن المذهب، أو في رثاء الحسين، وورد في دواوينهم أكثر من قصيدة أو مقطعة في آل البيت، ومن هؤلاء ديك الجنّ (235هـ) حين يقول[1]:

(1) ديوان ديك الجن 1/ 284.

يا عين لا للغَضا ولا الكثُب بكا الرزايا سوى بكا الطّربِ

يا عينُ في كَربلا مقابرُ قد تَركْنَ قلبي مَقابـــر الكُرَبِ

من البهاليلُ من آل فاطمة أهل المعالي والسادة النُّجبِ(*).

وهذا الصنوبري (334هـ) يبكي الحسين بكاءً حاراً[1]:

يوم الحسين هرقْتَ دمـــ عَ الأرضِ بل دمعَ الســـماءِ

من للطّريح الشِّلـو عُرْياناً مُحـلّـى بـالعراءِ

من للمحـنّـطِ بالتّرابِ وللـمـغسَّلِ بـالماءِ

ولأبي فراس الذي يعدّ في أهم شعراء الشيعة الإماميين قصيدة ميمية تسمى الشافية، تصوّر عقيدته الشيعية، ومطلعها[2]: الدينُ مُحترَمٌ والحقُّ مهتضَمُ وفَيء آلِ رسول الله مُقتسَمُ(*).

وأمّا كشاجم -وهو معاصر للوأواء- فله عدّة قصائد يدافع فيها عن مذهب التشيع، أو يبكي الحسين ومن قُتلوا معه في كربلاء ومن ذلك قوله[3]:

(*) البهاليل: مفردها بُهلول (بضم الباء)، وهو السيد الجامع لصفات الخير. القاموس المحيط، مادة (بهل).

(1) أعيان الشيعة، العاملي 9/ 356.

(2) ديوان أبي فراس الحمداني 3/ 348.

(*) الفيء: غنيمة الحرب، وهو يشير إلى (فَدَكَ) وكانت فيئاً لرسول الله -صلى الله عليه وسلم- في غزوته لخيبر، وقد فكّرت السيدة فاطمة في إرثها، فذكّرها أبو بكر الصديق بقوله عليه السلام: "نحن معاشر الأنبياء لا نورث ما تركناه صدقة". لسان العرب، مادة (فيأ).

(3)ديوان كشاجم 243.

يا بؤسَ للدَّهرِ حين آلُ رسول الله تجتاحُهـــم جوائحُهُ

أظلمَ في كربلاء يومهمُ ثم تجلّى وهم ذبائحُهُ

لا بَرِحَ الغيثُ كلَّ شارقةٍ تَهمي غواديه أو روائحُهُ(*)

ومن خلال هذا الطرح لشعر بعض الشعراء الذين جاهروا بتشيعهم، فدافعوا عن المذهب، وبكوا الحسين ورثوه، يظهر الفارق بينهم وبين الوأواء جليّاً؛ إذ لم يرد في ديوانه ما يشي بتشيعه.

(*) روائحه، غواديه: السحب الممطرة مساء وصباحاً. لسان العرب، مادة (روح، غدو).

المبحث الرابع: مكانته الشعرية

إنّ أهمّ الذين عُنوا عناية كبيرة بالحديث عن الشعر والشعراء في القرن الرابع الهجري الثعالبي في يتيمته، إذ فضّل شعراء الشام على غيرهم من الشعراء: "لم يزل عرب الشام وما يقاربها أشعر الناس من شعراء عرب العراق وما يجاورها"[1].

كما أفرد الثعالبي باباً في يتيمته للحديث عن سيف الدولة وشعراء بلاطه. فقد كانت حلب في زمن سيف الدولة (333هـ-356هـ) أكبر مركز علمي وفلسفي ولغوي، إلى جانب أنها أضحت مركز الشعر والشعراء في تلك الحقبة، إذ أمّها كثير منهم رغبة في مدح الأمير الحمداني ونيل جوائزه وعطاياه.

فما موقع الوأواء بين كلّ هؤلاء الشعراء وغيرهم؟ وما المكانة التي احتلها بشعره؟ لقد احتلّ الوأواء بشعره مكانة متميزة عند النقاد والمؤرخين، بفضل ما في شعره من رقي وصفاء وسلاسة وسلامة، فقد نظم الوأواء شعراً جعله يحتل مكانة جديرة بالتقدير. ومع ذلك لم يعثر الباحث على عنوانٍ خاصٍ بالوأواء في تراجمهم، بل أشاروا إلى مكانته وأشادوا بها في بضع صفحات، وأحياناً في بضعة سطور ليس إلا. وهذا ما دفعنا إلى الالتفات

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 333.

إليه، ومحاولة دراسته للوقوف على شاعريته، وتوضيح الصورة الفنية في شعره.

ولتأكيد هذا الرأي وإبراز مكانة الشاعر ومنزلته لا بدّ من الإشارة إلى بعض ما قاله النقاد والمؤرخون القدماء والمحدثون فيه وفي شعره، فقد قال الثعالبي (429هـ): "من حسنات الشام وصاغة الكلام، وما زال يشعر حتى جاد شعره، وسار كلامه، ووقع فيه ما يروق، ويشوق، ويفوق حتى يعلو العيوق"[1].

ووصف الثعالبي قول الوأواء:

متى أرعى رياضَ الحُسْن مِنْهُ وعَيْني قدْ تضمَنَّها غديرُ

بأنه "نهاية في الملاحة"[2].

أما ابن عساكر (571هـ) فقد قال فيه: "له شعر مطبوع"[3]. وفيه قال الشريشي (629هـ): إنه ملك أهل القدرة على الشعر"[4]. وذكر أنّ الحريري بنى المقامة الحلوانية على قول الوأواء:

وأمطرت لؤلؤاً من نَرْجسٍ وسقَتْ ورداً وعضَّت على العُنّابِ بالبَرَدِ

وقد علّق القفطي (646هـ) على قصيدة الوأواء التي مطلعها:

---

(1) المصدر نفسه 1/ 334.

العيوق: نجم أحمر في السماء في طرف المجرة الأيمن. القاموس المحيط، مادة (عوق).

(2) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 335.

(3) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 38.

(4) شرح مقامات الحريري، الشريشي 1/ 46.

تظلّم الوردُ من خدّيْه إذ ظَلما وعلّم السُّقمُ من أجفانِه السَّقما

فقال: "وتسامع الناس بها، فانتشر بينهم ذكره، واستطابوا طريقته في شعره"[1]. ويقول فيه ابن فضل الله العمري (749هـ): "وله الاستعارات اللائقة في مواضعها الفائقة، أجلى من النهار غبّ السحاب، وأحلى من العقار في مراشف الأحباب"[2]. وقال فيه ابن شاكر الكتبي (763هـ): "شاعر مطبوع، منسجم الألفاظ، عذب العبارة، حسن الاستعارة، جيد التشبيه"[3].

ولعلّ كلّ الأقوال السابقة في الشاعر تؤكد احتلاله مكانة متميزة لفتت إلى شعره أنظار القدماء مع أنّهم لم يولوه عناية كبرى تنسجم وهذه المكانة المتميزة.

أما في العصر الحديث فقد قال فيه جورجي زيدان (1991م): "وما زال يشعر حتى جاد شعره واشتهر، وكان حسن التشبيه، منسجم الألفاظ، عذب العبارة، حسن الإشارة، ولذلك شاع كثير من شعره على ألسنة الناس"[4].

---

(1) المحمدون من الشعراء، القفطي 56.

(2) مطالع البدور، الغزولي 1/ 57.

(3) فوات الوفيات، الكتبي 3/ 241.

(4) تاريخ آداب اللغة العربية، جورجي زيدان 22/ 254.

وفيه قال الزِّركلي (1969م): "شاعر مطبوع، حلو الألفاظ، في معانيه رقة"[1]. أما أحمد أمين (1954م) فقال فيه: "هو شاعر مطبوع، عذب العبارة، حسن الاستعارة، جيد التشبيه"[2].

وعدّه عمر فروخ (1981م) من فحول شعراء عصره في متانة أسلوبه وقدرته على الإصابة في التشبيه وحسن الاستعارة[3]. وقال فيه قصي الحسين: "يظلّ الوأواء ظريفاً في كلّ ما يقول، يحسّ السامع أو القارئ بمتعة الإنسان المستغرب الذي ألف الغرابة من قبل، فهو يبسم بسمة المتعة والالتذاذ للجديد الذي أتى به الوأواء في أشعاره"[4].

وتطول قائمة النقاد والأدباء الذين أشادوا بشاعرية الشاعر من حيث سلامة اللغة، وجودة التشبيه، وحسن الاستعارة، ومتانة المبنى، ووضوح المعنى، فلهجت ألسنة عدد من القدماء والمحدثين بالثناء على بعض صوره الفنية واستعاراته الجميلة.

وليس أدلّ على مكانة الشاعر الشعرية ومنزلته بين الشعراء من تأثّر كثير من الشعراء في عصره وما بعد عصره بشعره، حتى إنّ بعضهم قد أخذ من

---

(1) الأعلام، الزركلي 5/ 312.

(2) ظهر الإسلام، أحمد أمين 2/ 184.

(3) انظر تاريخ الأدب العربي- الأعصر العباسية، عمر فروخ 523.

(4) أعلام الحركة الأدبية واللغوية في بلاد الشام (بلاط سيف الدولة)، قصي الحسين 88.

شعره لفظاً ومعنى أو صورة، والأدلة على ذلك كثيرة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

قول الوأواء[1]:

رُبَّ نجومٍ في زمان أَوْرقِ راعيْتُها في مَغْربٍ ومَشْرقِ
كأنها من خَجَلٍ لم تُطْرِقِ أو نرجسٍ في رَوْضــةٍ مُفرّقِ

أخذه عرقلة الدمشقي (567هـ)[2]:

كأنَّ السماءَ وقد أشرقت كواكبُها في دجى الحِنْدِسِ[*]
رياضُ البنفسـجِ مـحميـّةٌ تفتحُ فيها جَنـى النَّرْجِسِ

ومن قول الوأواء[3]:

إني لأُخفي اشتياقي وهو مُشْتَهرٌ من أَينَ يَخْفى ودَمْعي صاحِبُ الخَبَرِ

أخذه البهاء زهير (656هـ) فقال[4]:

---

(1) ديوان الوأواء 163.

(2) عرقلة هو أبو الندى حسان بن نمير، شاعر دمشقي المولد والمقام (567هـ). الأعلام، الزركلي 2/ 177.

(*) الحِندس: الليل المظلم أو الظلمة الشديدة. القاموس المحيط، مادة (حندس).

(3) ديوان الوأواء 98.

(4) ديوان البهاء زهير 276.

بهاء الدين زهير: أبو الفضل زهير بن محمد المهلبي، شاعر وأديب، معظم شعره في الغزل. مات بمصر (656هـ). وفيات الأعيان، ابن خلكان 282.

لئن صَدَقتْني في الحديثِ ظُنوني لقد نَقلتْ سِرّي وُشاةُ جُفوني

وبالرّغم من أنّ سراً أصونه يصيرُ بدمعي وهو غيرُ مَصونِ

أما قول الوأواء[1]:

لو أنها نادت بِحُسْنِ كلامِها مَيْتاً للبّاها مِنَ اللّحدِ

فشبيه به قول البهاء[2]:

وأقسمُ لو ناديتُه وهو ميّتٌ لجاوبَني تحتَ الترابِ وناداني

وقال الوأواء[3]:

فيا أَسَفي زِدْني عليه تأسُّفاً ويا كَبِدي وَجْداً عليه تَقطَّعي

كذلك أخذه البهاء زهير فقال[4]:

فيا عينيَ العَبرى عليهم فاسكبي ويا كَبدي الحَرّى عليهم تَقطَّعي

وأخذ ظافر الحداد (529هـ) قول الوأواء[5]:

هلالُها في خَلل السّحابِ كَمُذْهبِ النونِ مِنَ الكِتابِ

فقال الحداد[6]:

---

(1) ديوان الوأواء 79.

(2) ديوان البهاء زهير 267.

(3) ديوان الوأواء 124.

(4) ديوان البهاء زهير 154.

(5) ديوان الوأواء 82.

(6) ظافر الحداد شاعر مصر في القرن (6هـ)، (529هـ) أبو المنصور ظافر بن القاسم بن منصور منصور الجذامي الإسكندري، له ديوان شعر. الأعلام، الزركلي 3/ 236.

لـما تجلّى هلال العيدِ بما قَد كنتُ آنَسُ مِن لهوٍ ومِن طَرَبِ
يلوح في الأُفُقِ الغربيّ من شَفَقٍ كالنونِ خُطَّتْ على لوحٍ من الذَّهبِ

كما روى الثعالبي أنّ أبا بكر الخوارزمي عارض قصيدة للوأواء في مطلعها:

قُم يا غُلامُ إلى المُدام قم داوِني مِنها بجامِ(*)

بقصيدة قال فيها الخوارزمي[1]:

لمّا بدتْ روحُ الضياءِ تدبُّ في جِسم الظّلامِ

إنّ كلّ الآراء السابقة للنقاد القدامى والمحدثين تؤكد مكانة الشاعر المتميزة وشاعريته الفذّة، ومع ذلك لم نجد كتاباً واحداً أُفرد لهذا الشاعر. ألم يُعجب معظم البلاغيين والنقاد ببيت الوأواء؟

وأمطرتْ لؤلؤاً من نَرجسٍ وسَقتْ ورداً وعضّت على العُنّابِ بالبَرَدِ

فقد شبه فيه خمساً بخمس وهو ما لم يُسبق إليه.

ولعلّ وجود المتنبي في هذا العصر ـ ملأ الدنيا وشغل الناس، وكان الطائر المحكي والآخرون الصدى، فلم يحفل النقاد بغير المتنبي باستثناء أبي فراس الذي حاز على بعض الاهتمام، ولولا مكانه من السلطان آنذاك لاختفى عن الساحة الشعرية كما اختفى غيره من الشعراء الذين أمّوا بلاط سيف الدولة، وهم كُثر.

(*) جام: إناء من فضة. القاموس المحيط، مادة (جام).

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 343-344.

وإنّ وجود هذا العدد الكبير من الشعراء في البيئة الشامية بعامة، وفي بلاط سيف الدولة بخاصة، جعل المؤرخين والنقاد في القرن الرابع الهجري يولون اهتمامهم لشعراء بعينهم دون غيرهم، فقد انشغل هؤلاء بالموازنة والوساطة، وتتبع السقطات هنا أو هناك.

فقد كان هذا القرن يمور بالحركات الفكرية والثقافية والسياسية، وكان يشكّل حدّاً فاصلاً بين الدولة العباسية الواحدة والانقسامات التي بدا أفقها يلوح. من هذا المنطلق شُغل هؤلاء المؤرخون بشاعر كالمتنبي الذي استطاع أن يشدّ إليه الأنظار بطموحه ولماحيته وثقافته. فغاب عن هذا المعترك شعراء كثر كالوأواء وغيره.

تأثُّره بالشعراء وأخذه عنهم:

وكما أثّر الوأواء بغيره من الشعراء الذين جاءوا بعده، إذ أخذ عنه شعراء مثل البهاء زهير وظافر الحداد وغيرهما، مما يدلّ على أنه ترك أثراً في غيره من الشعراء اللاحقين. فهل تأثّر الشاعر بشعراء سبقوه أو عاصروه؟ مما لا شكّ فيه أنّ الوأواء قد تأثّر بكثير من الشعراء، باطلاعه على أشعارهم، ويبدو التأثّر واضحاً معنى ومبنى وصورة بشعراء كأبي نواس، وبشار، والمتنبي، وغيرهم:

فمن قول أبي نواس (199هـ)[1]:

(1)ديوان أبي نواس 37.

يبكي فيذري الدرَّ من نَرْجـــسٍ ويـلطُم الـــــــوردَ بعُنّابِ

أخذه الوأواء حين قال[1]:

وأمطرت لؤلؤاً من نَرْجس وسَقتْ ورداً وعَضّتْ على العُنّاب بالبَرَدِ

ومن قول ابن المعتز (296هـ)[2]:

وإن تكُ في حديثك للحسنِ روضةٌ فإنّ على خَدّي غديراً من الدّمـعِ

فتأثّر به الوأواء إذ قال[3]:

مـــــتى أرعى رياضَ الحُسْنِ منه وعـــــــيني قد تضمَّنها غديرُ

ومن قول ابن الرومي[4]:

مـن قاسَ جَدْواك يومـاً بالسُّحب أخطأَ مَدحكْ

السُّحـــب تعطي وتبكي وأنـتَ تُعطي وتضـحكْ

أفاد منه الوأواء حين قال[5]:

من قاسَ جدواكَ بالغَمام فمـــــا أنصـــفَ بالحُكم بين شكليْنِ

أنـت إذا جُـدتَ ضاحـكٌ أبــداً وهـو إذا جــادَ دامـعَ العيـنِ

أما قول الوأواء[6]:

---

(1)ديوان الوأواء 17.

(2)ديوان ابن المعتز 478.

(3)ديوان الوأواء 57.

(4)ديوان ابن الرومي 17.

(5) ديوان الوأواء 47.

(6)ديوان الوأواء 16.

أَمغْنَى الهوى غالتْكَ أيدي النّوائب فأصبحتَ مغنىً للصَّبا والجَنائبِ(*).

فهو شبيه بقول أبي تمام[1]:

أميدانَ الهوى قَد أتاح لك البِلى فأصبحتَ ميدان الصَّبا والجنائبِ

وحين يقول الوأواء[2]:

وما أبقى الهوى والشّوقُ منّي سوى روحٍ تردَّدُ فـــي خيـــالِ
خفيتُ عـن النوائبِ أن تراني كـــــــأنّ الروح منّي في مُحالِ

يبدو تأثّره بقول المتنبي (354هـ):

روحٌ تـــردّد فـي مثـل الخيـال إذا أطارت الريح عنه الثوبَ لم يَبنِ
كفى بجسمي نُحـولاً أنّني رَجـلٌ لولا مُخاطبتـــي إيـــاكَ لـمْ تَرنـي

وهذه النماذج على تأثر الوأواء بغيره من الشعراء السابقين أو المعاصرين له تكشف عن ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، وإنّه ديدن الشعراء عبر كلّ العصور الأدبية، يأخذ اللاحق من السابق، فهل غادر الشعراء من متردَّم؟ فأنْ يأخذ المتأخرون عن المتقدمين لا يعيبهم، ولا ينقص من قيمة شعرهم، بل في ذلك مَكْمن قوتهم طالما أنّ هذا الأخذ ظلّ في إطار التأثّر. "فليس

(*) الجنائب: جمع الجنوب وهي الريح التي تقابل الشمال. لسان العرب، مادة (جنب).

(1) ديوان ابي تمام 48.

(2)اديوان الوأواء 48.

لأحدٍ من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم"[1].

لقد ظهرت ثقافة الشاعر واطّلاعه على دواوين من سبقوه من خلال ألفاظه وصوره الفنية التي استخدم فيها المفردات التراثية، مثل:الظعائن، والكثيب، وكذلك في مطالع المديح التي قدّم لها بالوقوف على الطلل، وبالنسيب، ففي قصيدته البائية التي يمدح بها سيف الدولة يقول[2]:

قِفوا ما علـيكم من وقوفِ الرّكائبِ ... لنبذلَ مَذخورَ الدّموعِ السّواكبِ

كـــأنّ جفوني يومَ مُنعرَجِ اللّوى ... ملاعبُهـــم ما بينَ تلك الملاعبِ

تعشّق دمعي رســـــمَها فكأنّها ... تظلُّ على رسمٍ من الدّمع واجبِ

ولمّا وقفنا ساحـة الحيّ لم نُطِـــــقْ ... كلاماً تناجيْنا بكَسْـرِ الحَواجـبِ

ففي هذه المقدمة الطللية، يلوح طيف التأثُّر بالشعراء القدامى، وهو تأثُّر أبدع فيه الشاعر أيّما إبداع، فقد تجلّت فيه شخصيته، وعبّر من خلال هذه الأبيات عن تجربـــة عاطفيـــة ضاهى بها كبار الشعراء في عصره أو ممن سبقه منهم.

وغنيّ عن القول أنّ شاعراً أمّ بلاط سيف الدولة، ونظم بين يديه شعراً، أن يكون شاعراً فحلاً مفلقاً، فقد كان سيف الدولة ناظماً للشعر ذواقة له وناقداً، فبلاطٌ جمع شعراء كالمتنبي، ونقاداً وعلماء لغة ونحويين

---

(1) الصناعتين – أبو هلال العسكري 202.

(2) ديوان الوأواء 24.

حقيق أن يطأه فحول الشعراء، الذين كان في شعرهم ما يميزه ويلفت إليه الأنظار ويُكافأ صاحبه على نظمه.

وتكمن قوة الوأواء في محاولته التوفيق بين الأساليب الشعرية القديمة، والأساليب الشعرية الحديثة في عصره، فقد تأثّر بابن أبي ربيعة في تصويره لمفاتن المرأة، وفي إظهار رغباته الجسدية تجاهها، وتأثّر بأبي نواس في خمرياته وفي مجونه ولهوه، ومن حيث المحسنات البديعية والصور الفنية فيبدو تأثره بأبي تمام (رأس مدرسة الصنعة).

فقد أحدثت مدرسة أبي تمام ومن بعده البحتري أثرها في شعر الأجيال اللاحقة، فكان شعراء الشام على اتصال وثيق بهذا التطور في الشعر، وما أحدثته المدرستان من محسنات معنوية ولفظية فتلقفوا هذه الظاهرة، وأبدعوا فيها، وساعدهم في ذلك جمال الطبيعة ومظاهر الحضارة والترف. وأفاد الوأواء من هذا المخزون التراثي ممزوجاً بمظاهر الحياة الشامية وجمال الطبيعة الأخّاذ الذي عاش في أحضانه.

المبحث الخامس: شخصيته

ظهرت في القرن الثالث الهجري بعض الاتجاهات الأدبية التي حاولت أن تدفع بالذوق الأدبي إلى مناحٍ غير عربية، فتنبّه عدد من الكُتّاب والمفكرين لهذا التوجّه. إذ استفحلت حركة الشعوبية والزندقة، وبدت بعض آثارها جلية في الشعر العباسي. ويُعدّ الجاحظ في أول المفكرين الذين تصدّوا لهذه التوجهات، وألّف في ذلك راداً على أصحاب هذه النزعة. وكذا فعل ابن قتيبة، فحذّر الكُتّاب من هذه التوجهات المريبة.

وما أن أطلّ القرن الرابع الهجري حتى شهد صراعاً بين دعاة التمسك بالثقافة العربية، وبين طلاب الثقافة غير العربية. وشهد هذا القرن تحولات سياسية وعقدية وثقافية وفكرية وفنية، انعكست على الفن بعامة، والشعر بخاصة. فكان أمراً طبيعياً أن يشجع أنصار كلّ حزب حزبهم من الكُتّاب والشعراء. فبرز شاعر العصر المتنبي بأسلوبه العربي المتين، فأرضى بأسلوبه الكثيرين، كما أغضب كثيرين؛ لذلك دارت حوله المعارك. وظهرت في القرن الرابع الهجري مدرسة سيف الدولة التي ضمّت بين جناحيها النحاة وعلماء اللغة والشعراء، فكان لها الأثر الكبير في الزخم الفكري والشعري في هذا القرن.

إنّ هذا التصوّر لطبيعة الحياة الثقافية، والصراعات الدائرة في القرن الرابع الهجري تضع أيدينا على المؤثرات التي أثّرت على الوأواء وانعكست بالتالي على شعره، أغراضاً وصوراً ولغة.

فالوأواء ابن المرحلة التي عاش فيها، مؤثّراً ومتأثّراً، أمّ بلاط سيف الدولة، ومدحه ببضع قصائد نالت استحسان الممدوح، فأنال الشاعر عليها الجوائز، وكان قد مدح الشريف العقيقي من قبل، ونال على مدحه الأعطيات والهبات، التي أسهمـــت إلى حـدّ كبيـر في نقل حياته من الفقر والبؤس إلى التنعُّم والميل نحو اللهو والمجون.

إنّ ما توصل إليه الباحث بعد التنقير في كتب التراجم والتأريخ الأدبي العربي، كاليتيمة للثعالبي، والوفيات للكتبي، والمحمدون من الشعراء للقفطي، أنّ حياة الوأواء يلفّها الغموض، فلم تشر هذه المؤلفات أو غيرها إلى ولادته، أو نشأته أو أسرته... وظلّ الشاعر مغموراً حتى نظم قصيدته الميمية في مدح العقيقي، فشاعت بين الناس، وذاع صيته بسببها.

وإذا كان الغموض قد غلّف حياة الوأواء، فإنّ شعره لم يكن كاشفاً لهذه الحياة، فقد قصر أغراضه الشعرية على الغزل ووصف الطبيعة والمدح.

ولكن هل صوّر الشاعر البيئة الدمشقية؟ هل عرّج على السوق الذي عمل به ردحاً من الزمن؟ وهل ذكر أنواع الفواكه التي اشتغل منادياً عليها؟ كلّ هذه التساؤلات، تجعل حياة الوأواء أكثر غموضاً وتعقيداً، وتحتاج إلى تنقير وتدقيق لسبر أغوار حياة هذا الشاعر، من خلال كلمة ندت منه هنا أو هناك.

إنّ الوأواء لم يذكر سوق الفواكه في شعره، وإن كانت ذُكرت مقطعة ورد فيها البطيخ، علماً مع أنّ الدّهان محقق الديوان، ذكر أنّها لم ترد في

مخطوطة الديوان بل وردت في (نزهة الأنام في محاسن أهل الشام) للبدري (222هـ)، وفيها[1]:

وذاتِ ريقٍ إنْ تَرَشّفْتَهُ ... وجَدْتَهُ أحلى من المُـــــنِّ

إذا بدتْ في كفّ جَلابِها ... رأيتَها في غايَةِ الحُـــــسْنِ

كسلّةٍ خضراءَ مختـــومةٍ ... على الفصوصِ الحُمرِ في القُطْنِ

وهذا الوصف للبِطّيخ لا يدلّ على أنّ صاحب هذه الأبيات كان منادياً عليه في السوق. فقد ينظم هذه الأبيات كلّ شاعر رأى هذه الفاكهة وذاقها. فلم يفعل الشاعر ما فعله كشاجم الذي ذكر الطِّراد والصيد؛ لأنّه كان على دراية وعلم وعمل، ونرى أنّ المتنبي يستطيع الدارس لشعره أن يلمح فروسيته. وكثير من الشعراء أشاروا إلى مهنهم وحرفهم التي عملوا بها.

ويزعم الباحث أنّ الوأواء كان شخصية لها عالمها الخاص في مجالس اللهو والسّمر، لم يذكر أحداً من أفراد أسرته، ولم يذكر اسماً واحداً لجلسائه وندمائه. وتؤكد الروايات على أنّه عمل في النهار منادياً في السوق على الفواكه، واشتغل ليلاً في مطالعة الشعر وغيره.

ولعلّه كان يرى في نفسه أنّه ينماز عن هذه البيئة التي عمل معها وفيها مرغماً؛ لكسب قوت يومه. فثقّف نفسه، وحفظ من الشعر والنقد ما أهّلَه إلى أن يقف بين يدي العقيقي مادحاً، فاستحسن شعره، وقرّبه إليه، فكانت

(1) ذيل ديوان الوأواء 277.

بداية الانتقال من حياة لا يريدها، ويرى أنّ مستواه أعلى من مستوى أهلها. لذا كانت ردّة الفعل المغايرة في الاتجاه، ردّة فعل جارفة، جرفته نحو اللهو والمجون؛ تعويضاً لما فات من أيام الصبا، التي قضاها كادحاً متعباً.

ومن ثم كان لقاؤه بسيف الدولة، فأراد أن يؤكد للجميع أنّ فيه ما يميزه عنهم، وبأنّه لم يكن ليقبل أن يظلّ منادياً على الفواكه في السوق، فهو لم يُخلق لهذه المهنة. أكرمه سيف الدولة وأجزل له العطاء، فغرق في حياة اللهو والمجون بعد أن جرى المال بين يديه.

إذن استطاع الشاعر أن يحقق بغيته، وأن يؤكد للمحيطين به أنّه متميز عن باعة السوق والمنادين على الفاكهة فيه. ويبدو أنّ طموحه توقف عند هذا الحدّ، وصار عبداً لرغباته وميوله، يريد أن ينهل من مناهل اللهو ما تستطيبه نفسه، وهذا يكشف لنا فلسفته في الحياة التي يرى أنّها قصيرة ولا بدّ للمرء أن يستمتع بها وأن ينال اللذة بكلّ أنواعها. فلم يكن الشاعر طامعاً بمنصب أو بجاه، بل كلّ طموحه انصرف إلى التخلص من حياة الفقر، والانصراف إلى حياة لاهية. من هنا غابت عن شعره بعض الأغراض التي لا تتناسب وهذه النفسية الميالة إلى اللهو والمجون، ولا تنسجم هذه الأغراض مع شخصية لا تخالط إلا ندماء ليل، أو جلساء لهو ومجون.

ولعلّ ذلك ما يبرر ميله إلى أغراض الغزل ووصف الطبيعة والخمريات؛ ليسقط عليها ما في هذه النفس من لواعج حزن، وألم، أو لعلّه وجد فيها

سبيل التسرية عن روحه القلقة، التي ضمّت بين جوانحها كلّ الآلام والوحشة والإحساس بالوحدة، فهو في ذلك يقول[1]:

ولي سُقمُ أيوبٍ وغربةُ يونسٍ وأحزانُ يعقوبٍ وَوَحشةُ آدمِ

أمّا غرض الرثاء فيمكن ردّ عزوف الشاعر عنه؛ لأنّ هذا الغرض لا يتناسب مع توجه الشاعر نحو المجون واللهو والبحث عن المتعة والسرور. فهو شاعر حرص كلّ الحرص على البحث عن المتعة واللذة، فلم يشأ أن يُفسد ذلك بغرض كالرثاء، فيه ما فيه من الحزن والغمّ.

وإذا عرفنا أنّ الرثاء متصل بالمدح ولا ينفصل عنه إلا بما يذكره الشاعر من ألفاظ تدلّ على أنّ الممدوح هالك، مثل: كان، وتولّى، وقضى، وما شابه ذلك، استطعنا أن نُخمّن لمَ ابتعد الشاعر عن الرثاء؟

لقد اقتصر مدح الشاعر على رجلين؛ العقيقي، وسيف الدولة، ولم يكن مسرفاً في مدحهما، إذ لم تتجاوز قصائد المديح سبع قصائد، وهي نسبة قليلة إذا ما قيست بأغراض الغزل أو وصف الطبيعة والخمريات.

وتبيّن للباحث أنّ غرض الشاعر كان الحصول على الأُعطيات؛ كي يتسنى له أن يعيش حياة مُنعّمة مُترفة، وأن يثبت لمن حوله قدرته على قول الشعر. وبما أنّ هذا الهدف قد تحقق، نراه لم يعاود مدحهما، ولم يبحث عن ذوي سلطان أو جاه ليمدحهم، فلم يعد هناك ما يستحثّ الشاعر أو يستفزه

(1) ديوان الوأواء 276.

لنظم الشعر في الرثاء. كما يستطيع الباحث الاتكاء على ما ذكره الثعالبي في يتيمته من أنّ علاقة الشاعر بالعقيقي قد ساءت في آواخر أيامه، لتبرير عدم رثائه له[1].

أمّا بالنسبة لممدوح الشاعر الثاني، سيف الدولة الحمداني، فلم يمدحه الشاعر إلا بثلاث قصائد، ولم يمكث عنده في حلب سوى فترة قصيرة، وقفل بعدها عائداً إلى دمشق، فهل كانت العودة طبيعية؟ هل اختلف الشاعر مع ممدوحه، فغادره إلى غير رجعة؟

لقد لاحظ الباحث أنّ الوأواء في مدحه لسيف الدولة نأى بنفسه عن الخوض في الحياة السياسية للقرن الرابع الهجري، فلم يأت على ذكر معارك سيف الدولة، ولم يأتِ على ذكر الإخشيديين في دمشق أو غير ذلك من أحداث سياسية. ولم يظهر تشيع الوأواء في قصائده، إذا استثنينا بعض المفردات التي وردت في قصائد المدح وكان غرضه منها استرضاء الممدوحين؛ لنيل عطاياهم، فهل يُعقل أن يكون ذلك قد أوغَرَ صدور المحيطين بسيف الدولة، فكادوا له عند الأمير، فحصل النفور، ومن ثم القطيعة بين الرجلين؟ قد يكون ذلك كذلك؛ لذا رأينا أنّ الوأواء لم يرث سيف الدولة (356هـ).

---

(1) انظر يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 235.

جملة القول إنّ القطيعة حصلت بين الشاعر وممدوحيه، بصرف النظر عن الأسباب التي أدّت إلى ذلك، فكان بدهيّاً ألا يتعرض الشاعر لغرض الرثاء. بالإضافة إلى جملة الأسباب التي رأينا أنّها أبعدت الشاعر عن هذا الغرض. ولم يكن يسيراً أن يتعرف الباحث إلى أبعاد هذه الشخصية التي غلفها الغموض، ولادة، ونشأة، ووفاة، ولم يكن في شعره ما يوحي بطبيعة هذه الحياة الغامضة، ولكن جَهِد الباحث لسبر أغوار الشخصية من خلال مقطعات وأبيات الشاعر في ديوانه، ولعلّ هذا الجهد يفتح آفاقاً لباحثين أُخر، فيفتح الله عليهم فتحاً آخر.

المبحث السادس: وفاته

اختلف المؤرخون في تحديد سنة ولادة الشاعر، وفي تحديد سنة وفاته، ولعل ذلك راجع إلى أنّ المؤرخين كانوا يهتمون بالشعراء الذين طار صيتهم وذاع بين الناس، ولم يُولوا العناية لأولئك الذين عدّوهم في الصف الثاني أو الثالث.

فمن الذين أرّخوا للشاعر الثعالبي (429هـ)، ومع ذلك لم يذكر تاريخ وفاته، وقد نقل عـن الثعالبي معظم المؤرخين الذين جاءوا بعده، ولم يذكروا تاريخ وفاة الشاعر ومن هؤلاء المؤرخين؛ ابن عساكر (571هـ)، والقفطي (646هـ)، والذهبي (748هـ)، وابـن فضل الله العمري (749هـ). كما أغفل تاريخ وفاة الشاعر ابن خلكان (7 ق هـ). ولكن ابن شاكر الكتبي (764هـ) في فوات الوفيات ذكر أنّ وفاة الشاعر كانت سنة (390هـ) تقريباً[1]، ولعل كلمة (تقريباً) تظهر أنّـه ليـس متأكداً من سنـة وفاة الشاعر.

وقد شكّك محقق الديوان الدّهان (1993م) في هذا التحديد لسنة الوفاة (390هـ)، محتجاً بذلك أنّ التسعين قد تكون مصحفة عن السبعين، مشيراً إلى أنّ ممدوح الوأواء الشريف العقيقي توفي سنة (378هـ)، فإذا كان العقيقي قد مات (378هـ) فلا يعقل أن تتأخر عنه وفاة الوأواء الدمشقي،

(1) فوات الوفيات، الكتبي 2/ 146.

"ولو كان غير ذلك لبكى الشاعر ممدوحه ورثاه، ولا يوجد في ديوانه أثر لذلك"[1].

ولكن هذا الرأي يمكن الردّ عليه بأنّ الديوان لم يرد فيه أي قصيدة في الرثاء، فلم يرث الشاعر أحداً علا شأنه أو قل من خلال الرجوع إلى الديوان. ولو كان ذلك كذلك فسيف الدولة أعلى مكانة وأرفع منزلة من العقيقي، وتوفي سنة (356هـ) ولم يرد في الديوان أي رثاء للأمير الحمداني. فهل يعني ذلك أنّ الشاعر توفي قبل الأمير؟

كما لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المؤرخين قد اختلفوا في سنة وفاة العقيقي نفسه، فقد ذكر ياقوت في معجمه[2]، وسبط بن الجوزي في مرآة الزمان[3]، وابن العديم في بغية الطلب[4] أنّ وفاة العقيقي كانت سنة (378هـ)، وذكر الكتبي أنّ وفاة العقيقي كانت سنة (368هـ)، وذكر ذلك ابن كثير في البداية والنهاية[5]. وذهب فريق من المؤرخين مثل رضا كحالة (1408هـ) [6] والزركلي (1396هـ)[7]، إلى أنّ وفاة الشاعر كانت سنة (385هـ)، كما

---

(1) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 16.

(2)معجم البلدان، ياقوت الحموي 3/ 700.

(3)مرآة الزمان، سبط بن الجوزي 267.

(4)بغية الطلب، ابن العديم 186

(5)مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 15.

(6)معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة 8/ 302.

(7) الأعلام، الزركلي 663.

أشار فريق آخر من المؤرخين إلى أنّ وفاة الشاعر كانت سنة (390هـ) منهم ابن شاكر الكتبي (764هـ)، وحاجي خليفة (1067هـ)، ونقل ذلك جورجي زيدان[1]. ولعل هذا الرأي هو الأرجح؛ لأن الكتبي هو من أوائل الذين أرّخوا للشاعر، وهو الأقرب إلى عصر الشاعر.

(1) تاريخ آداب اللغة العربية، جورجي زيدان 3/ 254.

المبحث السابع: ديوانه

إنّ أدبنا العربي يُعدّ ثروة عظيمة، إذ كان بكلّ أجناسه منهلاً ينهل منه الشرق والغرب، فما وهن يوماً ولا كلّت عزيمة القائمين عليه إبداعاً وتأليفاً. ورغم ما مرّت به الأمّة من فترات ركود وانحسار إلا أنّ الأدب العربي ظلّ قامة سامقة يباهي بها العرب غيرهم من الأعاجم وظلّ الوعاء الذي يحفظ للأمّة مجدها وحضارتها. والأدب بعامة، والشعر بخاصة كان السجل الذي يدوّن مفاخر العرب وانتصاراتهم وحياتهم بصفة عامة، فقد كان الشعر ديوان العرب.

إنّ التراث العربي الذي ملأ المكتبات في شرق الأرض وغربها، لم يكن ينقصه إلا البحث والتبويب، وبعث الحياة فيه من جديد. وذلك ما أدركه الغرب، فقد أدهشهم أدبنا العربي لما فيه من كلّ لون وفن، فانصرف علماء الغرب إلى أدبنا وتاريخنا، وبدأوا بتصنيف المؤلفات وتبويبها وإعادة تحقيقها، فأصابوا حيناً وأخطأوا حيناً آخر.

ويُعدّ الثعالبي أول مـن ذكر ديوان الوأواء، ووصفه في يتيمته بقوله: "وأنشدني أبو الحسن المصيصي(*) لمعاً يسيرة، من شعره، وذكر أنّه سمعها من

(*) أبو الحسن المصيصي: محمد بن هارون بن مجرح.

إنشاده، وأول من حمل ديوانه إلى نيسابور أبو نصر سهل بن المرزبان(*)، فإنّه استصحبه من بغداد، واتحفني بذلك في دفتر صغير الجرم، خفيف الحجم"[1].

وظلّ الديوان مخطوطةً في المكتبات والمتاحف إلى أن وقع عليه المستشرق الروسي كراتشقوفسكي، فقام على تحقيقه وتدقيقه سنة 1913م، وترجمه إلى الروسية، ثم أعاد المحقق نفسه تصحيح الديوان وإعادة طبعته سنة 1930م[2].

وظلّ التحقيق الذي وضعه كراتشقوفسكي معتمداً للدارسين والباحثين، إلى أن قيّض الله محققاً من المفكرين العرب لإعادة تحقيق الديوان، وهو الدّهان، معتمداً في ذلك على عدّة مخطوطات، فصدر الديوان بترجمة للشاعر، وإلقاء الضوء على حياته وثقافته وعصره، وأغراضه الشعرية. ويقع الديوان في (360) صفحة من القطع المتوسط مشتملة الفهارس، والتذييل. وتضمن (334) قصيدة ومقطعة، وأتبعه المحقق بتذييل ضمّ بضع قصائد ومقطعات وردت في بعض المؤلفات ولم ترد في مخطوطة الديوان.

(*) أبو نصر سهل بن المرزبان: أديب مكثر في جمع النفائس من الكتب، أصله من أصبهان، رحل إلى بغداد في طلب الكتب، وكان معاصراً للثعالبي، توفي سنة (420هـ). الأعلام، الزركلي 3/ 143.

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 335.

(2) مقدمة ديوان الوأواء، الدّهان 80.

المبحث الثامن: السمات الفنية في شعر الوأواء

إذا ما تطرّق الباحثون إلى البناء الفني فإنهم لا بدّ سيتساءلون عن كيفية ولادة القصيدة، وكيف تتجمع وحداتها وأجزاؤها في تشكيل فني له تأثير انفعالي عاطفي وجمالي؟

يستطيع الباحث أن يتعرف إلى عناصر البناء الشعري بالتحليل، فمعرفة طبيعة البناء الفني للقصيدة يعين على ترتيب هذه العناصر والتعرف على ميزاتها، من هنا لا بدّ من التحليل اللغوي للقصيدة، من أجل الكشف عن البناء الفني الجمالي، وهذا ما أشار إليه العالم الفذّ عبد القاهر الجرجاني عندما وضع نظرية (النظم) إذ دعا في هذه النظرية إلى التزام معاني النحو، فهو يعتصر الكلمة ليضعها في سياقها اللغوي بحيث لو تحركت من موقعها إلى موقع آخر لفقدت تأثيرها ودلالتها وإيحاءها. وهذا يعني أن يختار الشاعر كلماته حسبما يقتضيه التركيب اللغوي نحوياً وبلاغياً[1].

ولهذا نجد عبد القاهر الجرجاني عندما يحلل قول الشاعر ابن المعتز:

سألتُ عليه شعابَ الحيّ حينَ دعا أنصاره بوجوهٍ كالدنانيرِ

يقول: "فإنّك ترى أنّ هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنّما تمّ لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطُفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها. وإن

(1) انظر دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 129-131.

شككتَ فاعمد إلى الجارّين والظرف، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة..."[1].

من هذا المنطلق تعدّ اللغة وسيلة الشاعر وأداته لبناء جمله وعباراته، فهي المادة الخام التي يتوسّل بها إلى بناء فني محكم، فيتم له بذلك تشكيل القصيدة تشكيلاً فنياً، بتراكيبه وصوره؛ ليتمكن من ترجمة تجربته التي يريد نقلها للمتلقي. فهل اللغة التي يستعملها الشاعر، هي ذات اللغة التي يتداولها عامة الناس فيما بينهم؟ إنّ اللغة الشعرية لغة خاصة تنبع من ذات الشاعر وثقافته وسعة اطلاعه، فهي ذات أشكال ومضامين، يبتكرها أو يبدعها؛ ليؤلف بين هذه الألفاظ فينتج التفاعل بينها، "فتكون هذه الألفاظ والتراكيب اللغوية أكثر حيوية وأبعد دلالة وإيحاءً من لغة الاستخدام اليومي العادي"[2].

لقد كانت قضية اللفظ والمعنى من أكثر القضايا التي شغلت النقاد قديماً وحديثاً، فوقفوا عندها لبيان دور المعنى واللفظ وأهميتهما في العمل الأدبي. فمن النقاد من مال إلى المعنى وبيّن أثره وأهميته في تفضيل عمل فني على آخر، ومنهم من فضّل اللفظ وأبرز أهميته وأثره في العمل الأدبي، أما الجاحظ (255هـ) فمال إلى تقديم اللفظ على المعنى إذ أشار إلى أنّ "المعاني مطروحة

---

(1) المصدر نفسه 131.

(2) المعنى الشعري في التراث النقدي والبلاغي، حسن طبل 72-73.

في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[1]. وتبعه في ذلك الآمدي (370هـ) حين يقول: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسن التأني، وقُرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها"[2].

ثم جاء العسكري (395هـ) فرأى أنّ "المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع الجيد للسوقي والنبطي والزنجي، وإنّما تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها ونظمها"[3]. أما عبد القاهر الجرجاني (471هـ) فقد "غلّط من قوّم الشعر بالمعنى، وأقلّ الاحتفال باللفظ"[4].

لقد تباينت آراء النقاد القدماء حول هذه القضية، وطال الحديث فيها، فانقسم النقاد بين مناصر للفظ ومقدّم له على المعنى، وفريق قدّم المعنى، ثم جاء فريق آخر ليوفق بين الأمرين، وقد هدفنا من هذا العرض الموجز لبعض الآراء حول هذه القضية؛ لتكون مدخلاً للتعرف إلى لغة الوأواء الشعرية، وما تميزت به.

---

(1) الحيوان، الجاحظ 3/ 131.

(2) الموازنة، الآمدي 211.

(3) الصناعتين، أبو هلال العسكري 169.

(4) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 253.

لقد انصبّ الاهتمام على اللفظة الشعرية التي تتجاوز دلالاتها المعجمية الجامدة؛ لتخرج إلى مزيج من المشاعر والصور والإيحاءات.

والوأواء في ديوانه لم تختلف لغته عن لغة شعراء العصر، أو لغة من سبقه من الشعراء؛ لذلك اتسمت لغته بالقوة والجزالة والفخامة حيناً، وبالسهولة والعذوبة والرّقة أحياناً أخرى... وقد وصلت هذه السهولة في بعض الأحيان إلى حدّ الركاكة والضعف في بعض المقطعات، التي ستتم الإشارة إليها مع التنويه إلى الأسباب المؤدية لذلك.

لقد وازن الشاعر ببراعة واقتدار بين أغراضه ولغته، ففي المدح اتسمت لغته بالفخامة والجزالة؛ لأنّ طبيعة الغرض تقتضي ذلك، أما في بقية الأغراض مثل الغزل، ووصف الطبيعة، والخمريات "فقد امتازت لغته بالرّقة والعذوبة والصفاء"[1].

وهذا يعني أنّ الوأواء كان حاذقاً في اختيار ألفاظه وعباراته؛ لتتناسب والمعاني التي يرغب في طرحها. وهذا ليس بدعاً عند الوأواء بل نرى أنّه نحا المنحى الذي قرّره النقاد العرب"فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستعطافك، ولا هزلك كجدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتّب كلا مرتبته، وتوفيه حقّه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه.."[2]. فلم يخرج الشاعر عن

---

(1) شعر الوأواء الدمشقي دراسة فنية، جمال زاهر 131.

(2) الوساطة، القاضي الجرجاني 240.

سنن العرب في اختياره اللغة التي تناسب الغرض الذي يريد، ففي مدحه لسيف الدولة يقول[1]:

هو السيفُ إلا أنه ليسَ نابياً ... إذا عاقَهُ المقدورُ عن كلّ ضاربِ

إذا شاجروه بالرماح تشاجرتْ ... نفوسُ المنايا في نفوسِ الكتائبِ

وتصبغُ أيدي النَّقْعِ أيدي خيولِهِ ... بمُحمَرٍّ تُرْبٍ من نَجيعِ الترائبِ

وكم خاض نقعاً يُمطرُ الهامَ وَقْعُهُ ... إلى الموتِ في صفَّيْ قَناً وقواضبِ

إنّ للألفاظ في هذا المقام جرسَها الخاص، وقوتها وفخامتها وجزالتها التي تتناسب وموضوع المدح. فالأبيات في مدح أمير له مكانته، وله صولاته وجولاته التي انتصر فيها على الروم، إلى جانب أنّه أمير مطّلع على الشعر وناقد له، قادر على تمييز جيده من رديئة.

ففي حضرة سيف الدولة وفي مجلسه الذي يضمّ الأفذاذ من الشعراء، ومن علماء اللغة والنقاد، لا بدّ للشاعر أن يُقدّر الموقف، وأن يضاهي بشعره ويجاري بلغته شعراء بلاط سيف الدولة الذين على رأسهم المتنبي، أما في بقية الأغراض فقد مال الوأواء إلى السهولة والعذوبة التي تتماهى ومضامين هذه الأغراض من غزل، ووصف طبيعة، أو وصف خمرة، فقد كان معظم الشعراء يميلون إلى السهولة في هذه الأغراض. فالمقطعات والقصائد التي تتناول هذه الأغراض كثيراً ما كانت تتغنى بها القيان في مجالس السمر

(1) ديوان الوأواء 27-28.

واللهو، فلا عجب أن يميل الشعراء إلى السلاسة والعذوبة والرّقة، إلى جانب الموسيقى الخفيفة العذبة، التي تصل الأذن بسهولة، وتمسّ شغاف القلب.

فمن ذلك قوله[1]:

نشـوانُ من خَمْرِ الصَّبا وأرقُّ طبعاً مـــن نسيمِ
ماءُ الدَّلالِ شرابُـــه وغذاؤه تَـــرفُ النعيـمِ
أضحى غَرامي في هـوا هُ عـــــلى محبّته غَريمي

وفي أخرى يقول[2]:

رأى ذُلّي فأعرضَ واستطالا وآلى لا يكلّمُنـــي دَلالا
وكـان يزورُنـي منهُ خـيالٌ فلـــما أنْ جَفا منعَ الخيالا
أزيدُ صبابةً في كـــــلّ يومٍ كما تزدادُ طلعتُـه جَمالا

ألفاظ في غاية السهولة والرّقة، إلى جانب الموسيقى العذبة السلسة التي تقتحم الأذن بغير استئذان، جاءت لتتناسب مع الغرض وهو الغزل الرقيق، وقد أسرف شاعرنا في السهولة والليونة في لغته إلى حدّ اقتباس بعض ألفاظه من لغة الحياة اليومية التي يستخدمها عامة الناس ولعلّه بذلك متأثّر بلغة الأسواق التي عمل فيها، ومن ذلك قوله[3]:

---

(1) ديوان الوأواء 211.

(2) المصدر نفسه 186.

(3) ديوان الوأواء 82.

لم أجدْ ما به أجود بدمعي غيرَ روحي فجدتُ بالموْجودِ

ويقول أيضاً[1]:

وحياتِه لا خُنتُهُ وحياتِه ولأدخلنّ النارَ في مَرضاتِهِ

أما في قوله[2]:

وجهُ السّرورِ لفقْدِكمْ قَدْ صارَ في عَيني قَفا

فنلحظ أنّ الشاعر استخدم عبارات دارجة مثل: (الجود من الموجود) و(لأدخلنّ النار) و(صار في عيني قفا).

إذن يستطيع الباحث أن يستخلص أنّ الشاعر زاوج بين تأثره بالبيئة الشامية الحضارية، وبين مخزونه التراثي، والتزامه بقواعد الشعر العربي وقوانينه. فاختار ألفاظه السهلة الرقيقة المتماهية مع حياة الترف واللهو، بالإضافة إلى الطبيعة الجميلة التي تسهم في إضفاء الرّقة والليونة على طباع الشعراء وعلى لغتهم، وابتعادهم عن حوشي الكلام وغريبه، ثم انتقى الألفاظ الجزلة الفخمة في غرض المديح.

ولقد أدرك القدماء أثر البيئة على شعر الشاعر ولغته، فقد عزا ابن سلام سهولة شعر عديّ بن زيد إلى ملازمته المدينة وأسباب الحضارة.

---

(1) المصدر نفسه 59.

(2) المصدر نفسه 152.

"وعدي بن زيد كان يسكن الحيرة، ويُراكن الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه"[1].

(1) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام 37.

المبحث التاسع: أغراضه الشعرية

لقد خاض شعراء القرن الرابع الهجري في معظم الأغراض الشعرية التي طرقها الشعراء العرب القدامى؛ من مدح، وهجاء، ورثاء، وفخر، ولكن أكثر الأغراض المطروقة في عصر الوأواء دارت حول المرأة والخمر ووصف الطبيعة، فمعظم شعراء العصر داروا حول هذه الأغراض. فقد عُرف عن شعراء الشام ولعهم بالطبيعة ومشاهدها الخلابة، ولعلّ بيئتهم الجميلة كان لها الأثر الكبير في هذا التوجّه، فالبحتري يُعدّ في طليعة الذين عُنوا بوصف الطبيعة، خاصة في مقدمات مدائحه، وله في ذلك[1]:

أتاك الربيع الطّلقُ يختالُ ضاحكاً ... من الحُسْنِ حتى كادَ أن يتكلّما

وبرع البحتري في وصف الطبيعة، وإبراز محاسنها، وكشاجم برع في وصف رحلات الصيد وما فيها من كلاب وطير بين الرياض والسحب والأمطار ففي قصيدة له يقول[2]:

غيْثٌ أتانا مُؤذنٌ بخفْضِ ... مُتّصل الوبْلِ حثيثُ الرّكْضِ(*)

والأرضُ تُجلى بالنبات الغضِّ ... في حُلْيها المُحمّر والمبيَضِّ

وأقحوانٍ كاللّجيْن مَحْضِ ... ونَرْجسٍ ذاكي النّسيم بَضِّ(*)

---

(1) ديوان البحتري 416.

(2) ديوان كشاجم 47.

(*) الوبل: المطر الشديد. القاموس المحيط، مادة (وبل).

(*) البضّ: الرقيق. القاموس المحيط، مادة (بضض).

وسيف الدولة كان معجباً بالطبيعة، وقد نسب إليه صاحب اليتيمة هذه الأبيات في وصف قوس قزح[1]:

لقد نَشرتْ أيدي الجَنوب مطارفاً ... على الجوَّ دُكْناً والحواشي على الأرضِ

يُطرّزها قوسُ الغمامِ بأصـــفرٍ ... علـــى أحمرٍ في أخضر تحتَ مُبيضِّ

كأذيال خَوْدٍ أقبلتْ في غَـــلائل ... مصبَّغةٍ والبعضُ أقصرُ من بعــضِ(*)

أما اللهو والمجون فكان له نصيب وافر في هذه الرياض والمياه الجارية، مما أتاح لشعر الخمريات أن يزدهر في ظلّ هذه الأجواء، فمعظم شعراء العصر قالوا في الخمر في معرض الغزل، فهذا كشاجم يقول[2]:

السّحرُ في ألحاظِها الفـاتِكة ... والرّوح من إعراضهـا هالكهْ

والقهوةُ الصّهباءُ من ريقها ... والمِسْكُ من أصداغها الحالكهْ

ويعدّ أبو فـراس في الشعراء المشهـورين في تلك الحقبة، فها هو يربط نشوة الحّب بحرارته[3]:

سكرتُ من لحظِه لا مِنْ مُدامتِه ... ومال بالنّوم عن عيني تمايُلُه

ألوى بلبّيَ أصداغٌ لُويـنَ لـه ... وغال قلبيَ مـا تَحوي غلائلُهُ

---

(1) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 31.

(*)الركض: ركض الماء، تجمع وماج. القاموس المحيط، مادة (ركض)، خَوْد: الشابة الناعمة، حسنة الخلق. القاموس المحيط، مادة (خود).

(2) ديوان كشاجم 139.

(3) ديوان أبي فراس الحمداني 2/ 302.

هذا يعني أنّ عصر الوأواء كان عصر الطبيعة والخمر والنساء، وقد تأثّر الشاعر بهذه البيئة الشعرية في الشام، ولم يخرج عن الإطار العام لها... وحاول خلال ذلك التوفيق بين مخزونه الثقافي والمعطى الحضاري البيئيّ. فلم يخرج عن أغراض الشعر العربي المعروفة، ولكنه طرق أبواباً معينة دون غيرها، فمعظم قصائد ديوانه دارت حول الغزل، والخمريات، وشعر الطبيعة، والمديح، أما الهجاء فله فيه قصيدة واحدة، ولم يطرق باب الرثاء، فلم يرد في الديوان أي قصائد أو مقطعات في هذا الغرض. وله بضعة أبيات في الفخر وردت عرضاً في مديحه للشريف العقيقي أو لسيف الدولة الحمداني.

ولمّا كانت الموهبة الشعرية لدى كلّ شاعر مُجيد كامنة فهي تحتاج إلى ما يثيرها أو يستفزها ليخرجها من مكامنها؛ "فللشعر دواع تحثّ البطيء، وتبعث المتكلف، منها الشراب، ومنها الطمع..."[1]. يختلف طبع الشعراء وإجادتهم باختلاف أغراضهم، فمنهم من يجيد في المديح ولا يجيد الهجاء، أو يجيد الغزل ولا يجيد الرثاء، فهذا ذو الرمة "أحسن الناس تشبيباً وأجودهم تشبيهاً... فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع"[2].

ومن المعلوم أنّ هناك صلة وثيقة بين الفنان وفنه، فالوأواء من عامة الناس، أمضى مطلع شبابه منادياً على الفواكه في الأسواق، فلم يكن في

---

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 37.

(2) المصدر نفسه 39.

سيرته ما يفخر به. وطبيعة الحياة التي عاشها بعد ذلك باحثاً عن اللذات والملاهي لم يجد فيها ما يستدعي الهجاء. إلى جانب هذا وذاك فالشاعر انطلق من فلسفته في الحياة إذ رأى أنّها قصيرة ولا بدّ للإنسان أن يستمتع بكلّ دقائقها وثوانيها.

الغزل:

شغلت المرأة الشاعر العربي منذ فجر التاريخ الشعري العربي، فقد كان نظام القصيدة العربية قديماً يفرض على الشاعر أن يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال وذكر المرأة والتشبيب بها. فما من شاعر إلا أصاب من هذا الغرض بطرف قليل أو كثير، ومنهم من قصر شعره على الغزل. فالغزل من الأغراض الإنسانية التي تلهب العواطف وتوقد المشاعر فتجيش النفس بما يعتريها من أحاسيس ورغبات كامنة وظاهرة.

والوأواء من الشعراء الذين شغلت المرأة حيزاً كبيراً من ديوانه، فيكاد ديوانه لا يخلو من بيت أو أبيات في ذكر المرأة. ولا عجب في ذلك فقد عاش الشاعر حياة ماجنة، حياة لهو وعبث؛ شرب الخمر وهام في الرياض والحقول. فعبّـــر عن هذه الحياة شعراً. فشعر "الشاعر مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته كلها"[1].

(1) حديث الأربعاء، طه حسين 1/ 179.

فما موقف الوأواء من المرأة؟ وكيف نظر إليها وصوّرها؟ لقد عفّ الشاعر قليلاً وعبث كثيراً، فكان نواسياً في معظم قصائده ومقطعاته الغزلية، عابثاً ماجناً مادياً في غزله، لم يتورع من وصف المرأة وصفاً مادياً حسياً، فيعبر عن رغباته الجسدية بكل وضوح[1]:

لو قيل لي: ما تشتهي؟ مُخَيّراً مُحَكَّما
لَقُلْتُ: أن ألثمَهُ نَحْراً وخَدّاً وفَما

ويقول[2]:

ثمَّ طالَ العتابُ والعضّ والقَرْصُ ومصُّ اللسانِ فَلَمّا
منعتني من تِكّةٍ(*) ثم قالت: تِهْ على الفَدْمِ ما ظننتكَ فَدْما(*).

وهو أحياناً يعفّ، فيظهر لواعج الحب وتباريح الهوى ويشكو ما يعانيه من هجر وبيْن،

إذ يقول[3]:

يا مَنْ سَقامُ جفونِهِ لسَقامِ عاشِقهِ طبيبُ
حُزْتَ المودةَ فاستوى عندي حضورُك والمغيبُ
كن كيفَ شئتَ من البِعا دِ فأنتَ من قلبي قَريبُ

---

(1)ديوان الوأواء 205.

(2) المصدر نفسه 208.

(*) التكة: رباط السراويل. القاموس المحيط، مادة (تكك).

(*) الفَدْم: الحمق والجهالة، أو ضَعْفَ فهمه، وعيٌ عن الحجة. لسان العرب، مادة (فدم).

(3) ديوان الوأواء 54.

ويقول[1]:

يا عاتباً لي بغير عَتْبٍ ... وهاجراً لي بِغَيْرِ ذنبِ
لولاك لم تَجرِ لي دموعٌ ... سَكْباً على الخَدّ فوقَ سَكْبِ

إنّ أول ما يلقى القارئ في ديوان الوأواء الدمشقي فيما يدور حول المرأة هو أوصافها الجسدية وما فيها من آي الحسن والجمال، فقد وصف الشاعر كلّ ما وقع نظره عليه منها، فصوّر جسدها وثيابها وهيئتها وحركاتها وسكناتها، وفي إحدى مقطعاته يرفع الشاعر من شأن صاحبته فيصفها بأن ليس لها شبيه، ذات أسنان دُرّيـة، وخدود ورديـة، وعيون نرجسيـة، تسلب القلوب وتهفو إليها النفـوس كما الفراشة تسرع إلـى الضوء فيقول فـي وصفها[2]:

جلّـــتْ محاسنُـهُ عَن كلِّ تشبيـهِ ... وجَلّ عن مُشْبِهٍ في الحُسْن يَحكيه(*)
انظُرْ إلى وجهِهِ واستغْنِ عـن صِفَتي ... سبـــحانَ خالقِهِ سبحانَ باريهِ(*)
دعا بألـحاظِهِ قلبي إلى تَلَفي فجاءه ... مُسرعـاً طَـوْعـاً يُلبّيـــهِ
مثـــلَ الفراشةِ تأتي إنْ رأت لَهَباً ... إلى السِّـراج فتُلقي نَفْسَها فِيـهِ

(1) المصدر نفسه 55.

(2) المصدر نفسه 251.

(*) يحكيه: يشبهه. القاموس المحيط، مادة (حكي).

(*) باريه: (بارئه) خالقه. لسان العرب، مادة (برأ).

وقد لجأ الشاعر إلى الطبيعة ليشبّه محبوبته بمكونات هذه الطبيعة، فشبه الخدّ بالورد، والعيون بالنرجس، والوجه بالبدر أو الشمس، والقدّ بالنسيم العليل، والشعر بالليل، والقوام بالقضيب الرطيب.

واستعار الشاعر لوصف محبوبته صوراً من التراث الشعري الذي اعتمد فيه على ثقافته الشعرية، فتحدث عن عيون المها، وعن اللحاظ التي تشبه السيوف، وعن سراب الفيافي حيث شبّه وعود محبوبته به. ويقول الوأواء متغزلاً[1]:

درٌّ وياقوتٌ تَساقَطَ بينهُ ... في نثرِه كُحْلٌ من النَّدِّ

وفي موقع آخر يقول:

سرابُ الفيافي صادقٌ عندَ وَعْدها ... وسمُّ الأفاعي مُبرئٌ عند صدّها

والأمثلة التي تؤكد أنّ الشاعر يلجأ إلى الطبيعة لإبراز جمال محبوبته كثيرة، فقد أخذ من محاسن الطبيعة ليضفيه على محاسن محبوبته فالقامة غصن، والشعر ليل، والوجه بدر[2]:

نِعْمَ الحُلِيُّ عليكَ الدّلُّ والخفَرُ ... والنَّيِّران: ضياءُ الشمسِ والقمرُ

يا ذا الذي تُخْجِلُ الأغصانَ قامتُه ... ومن له البدْرُ وجهٌ والدُّجى شَعَرُ

وَمن إذا قيل:

إنّ البدرَ يُشبِهُهُ ... حُسناً أتى البدْرُ مما قِيلَ يَعْتذرُ

---

(1) ديوان الوأواء 78-79.

(2) المصدر نفسه 118.

ولا يزال الوأواء مفتوناً بجمال المحبوبة المادي، لا سيما الوجه الذي يشبه البدر أو الشمس، والقوام الذي يشبه غصن بان، والريق الذي يبعث النشوة في نفس الشاعر كما الخمرة تفعل بشاربها، إلى جانب الرقة والنعومة والألحاظ الفاتنة، فيقول واصفاً المرأة[1]:

بدرُ ليلٍ أو لا فشَمْسُ نهار طَلَعتْ من سحائبِ الأزرارِ
فوقَ غُصْن تُميلُه نشواتُ الدّلّ سُكْراً من غير شُرب عُقارِ
يفعلُ الرّيقُ مِنه ما تفعلُ الخمرُ ولكنْ بلا تأذّي خُمارِ(*)

لقد أسبغ الوأواء على المرأة كلّ أوصاف الجمال التي تتحلى بها من وجه، وقدّ، وعيون، وألحاظ، وغيرها من الأوصاف المادية، ولكن من الملاحظ أنّ الشاعر لا يصف امرأة بعينها، فلم يرد في ديوانه أسماء نساء كتلك التي كان يوردها الشعراء الغزليون كعمر بن أبي ربيعة أو أبي نواس أو حتى الشعراء العذريين، فقد ورد في شعر الغزليين أسماء؛ مثل: ليلى ولبنى وهند ودعد وغيرها من الأسماء التي شاعت في شعر الغزل.

ومن جميل غزله قوله[2]:

ولحظٍ يكادُ الحُسنُ يعبُدُ حُسْنَهُ إذا أقلقتهُ للعيون المضاجعُ
تحرّكَ طفلُ الغُنجِ في مَهْدِ طرْفه فأجفانُه مستيقظاتٌ هواجعُ(*)

---

(1) المصدر نفسه 94.

(*) خُمّار: صداع الخمرة وأذاها. لسان العرب، مادة (خمر).

(2) ديوان الوأواء 14.

فألحاظ الحبيب من حسنها يغار الحسن، وبخاصة إذا ما أوت إلى المضاجع، وصوّر دلال المحبوب بدلال الطفل في مهده يحرك جفنيه ما بين الاستيقاظ والهجوع... صورة في غاية الجمال والروعة، ومن صوره الغزلية التي يُجسد بهـا الأشياء ويبثّ فيها روح الحياة قوله[1]:

قد كان يقنعُ بالمُنى من حُبِّه ... فَزَهـا عليْـهِ فمـات صَبْرُ قُنوعِهِ

فكأنما ألفاظُـه يوم النـّوى ... مِن رقّةِ الشكوى دموعُ دموعِه

نلحظ عفّة الشاعر في هذه الأبيات، وبأنّه قانع بالأماني، وصوّر الصبر بكائن يموت، فلا يعود راضياً بالقنوع. وشبّـه الألفاظ التي يشكـو النوى فيها بالدموع، وكأنّ الدموع ذاتها ... تبكي دموعاً، فالتقت الدموع بالدموع. فجمع بين الخيال ورقّة المشاعر والعواطف الجياشة؛ ليعبر عن هذه التجربة الشعورية المتجلية بالأماني والنوى.

ومع هذا الغزل الحسيّ عند الوأواء إلا أنه لم يغفل عن ذكر طيف المحبوبة بدافع الظمأ إلى لقيا الحبيب وبسبب الخشية من الواشي والرقيب فيصوّر الوأواء محبوبته تصدّ عنه نهاراً وتأبى بطيفها عنه ليلاً فيزداد ولهه وشوقه إليها فيقول[2]:

(*) الغنج: الدلال. القاموس المحيط، مادة (غنج).

هواجع: هجع: النوم ليلاً، أو هو النوم الخفيف. لسان العرب، مادة (هجع).

طرفه: تحريك الجفن. لسان العرب، مادة (طرف).

(1)ديوان الوأواء 140-141.

(2) ديوان الوأواء 186.

رأى ذُلّي فأَعْرَضَ واستطالا وآلى لا يُـــــكلّمُني دلالا
وكانَ يزورُني مِنـهُ خـــيالٌ فلـــــما أنْ جَفـــا مَنَع الخَيالا
أَزيدُ صبابـةً فـي كـــلِّ يومٍ كما تزدادُ طلعُتُـه جَمالا

ويقول في زيارة طيف المحبوب له[1]:

سَقياً لطيْـفِ خيالٍ زارني جَزِعـــاً يستقبلُ اليأسُ منهُ بالرّجا طَمَعا
حتـــى إذا بَذَل الموعودَ من صِلتي وخافَ من مَللي إذ قالَ لي وَلِعـــا
لا تطْمعنَّ بغيرِ الوعدِ من صِلتـي أَحـــبُّ شيءٍ إلى الإنسانِ ما مُنعا

وفي نهاية المطاف يمكن القول إنّ المعاني التي دار حولها غزل الوأواء بالمرأة لم تخرج عن المعاني والصور المادية الموروثة التي يصل بعضها إلى حدّ العبث والمجون، ولا يخلو غزله من ومضات عفيفة عذرية، ولكن الغالب الأعمّ في غزلـــه انصب على تصوير مفاتن الجسد، ورســـم محاسن المرأة من وجه وقدّ وشعر وعين وخدّ وفم، ولم يُعنَ الشاعر بتصوير عواطف المرأة وأحاسيسها، ولا لمس منها الروح، ولم يتغلغل في أعماق الفؤاد ولواعج النفس البشرية لدى المرأة.

إنّ القول بأنّ الوأواء لم يُعنَ بتصوير عواطف المرأة وأحاسيسها، لا يقلل من أهمية الشاعر، ومن مكانته في مقام الغزل وشعر المرأة، فقد وصف فأجاد، وآثر أن يعبر عن عواطفه وعن مشاعره تجاه المرأة بصفة عامة، إذن

(1) المصدر نفسه 140.

هي الغريزة والرغبة دفعتاه إلى النظر إلى محاسن المرأة ومفاتنها، فقد صرّح كثيراً وعفّ قليلاً.

ولعل حياة المجون واللهو التي كان يعيشها الشاعر لها الأثر الكبير في أنّه لم يحبّ امرأة بعينها فيعاني لواعج الحبّ وحرقته تجاهها، فلم يكن مجنون ليلى، ولا كُثيّر عزّة، بل كان ربيعيّ الغزل نواسيّ المتعة. وقـــد حرص على ألا يقع فيما وقـع فيـــه عمـــر بن أبي ربيعة الذي أصابه الغرور فجعل من نفسه مطلوباً لا طالباً، أو معشوقاً لا عاشقاً.

ولكن إبداع الشاعر تجلّى في صوره الرقيقة التي زاوج فيها بين الصور التراثية التي اعتمد فيها على ثقافته وسعة اطلاعه، والصور الحضارية التي أفاد فيها من معطيات الحضارة في عصره وبيئته. لقد استطاع الوأواء أن يجسّد حبّه وعشقه للمرأة بكلّ صورة ممكنة، فهو غَزِل ماديّ حسيّ يصوّر مفاتن المرأة ومحاسنها، بصور تراثية تكاد تكون صوراً بدويّة، مع أنّ الشاعر لم يبدُ، ولكن هذا التأثّر يؤكد ثقافة الشاعر، واطلاعه على أشعار السابقين. فذكر الرّحيل، والنّوى، والبين، والطلل، والرسم، والطيف، والظعائن والعيس، والكثيب... .

ولم ينسَ الشاعر في غزله أنّه ابن بيئتـــه وابن عصره، فأتى بصور حضاريّة مستمدة من البيئة، فاللؤلؤ، والنرجس، وحمرة التفاح، والورد...

كلّها ألفاظ أفاد الشاعر منها ليصوّر جمال المحبوبة. ففي إحدى قصائده يقول[1]:

حاز الجمالَ بأسره فكأنما ... قُسمتْ عليه محاسنُ الأشياءِ

مُتَبسّمٌ عن لؤلؤ رطْبٍ حكى ... بَرَداً تساقطَ من عُقود سماءِ

تُغني عن التفاح حُمرة خدّه ... وتنوبُ ريقتُه عن الصهباءِ

فامزجْ بمائِكَ نارَ كأسك واسقِني ... فلقد مزجتُ مدامعي بدمائي

وهو شاعر عفّ النفس، لا يطمع من المحبوبة بأكثر من رؤيتها في المنام وأقصى ما يتمناه زيارة طيف المحبوبة له، فيصوّر حزنه ودموعه السّواجم تحرق خدّيه، ومن ذلك قوله[2]:

يا حسْبَ سُؤْلِ النفس يا أعلى المُنى طوبى لعينٍ في المنامِ تراكا

انظرْ فؤاداً أنتَ فيه مُصوَّرٌ ... هل فيه يا نورَ العيونِ سِواكا

ومع أنّ غزل الوأواء كان غزلاً مادياً وصل إلى حدّ الإباحيّة في بعض أبياته، تدفعه الغرائز البشرية إلى وصف مفاتن الجسد ومحاسنه، إلا أنّه وجد بعض المعجبين بغزله فقد قيل في غزله: "كان رقيقاً للغاية، شفافاً في مناجاته، يذوب تأوداً ويثلج فؤاد"[3] وقيل في غزله كذلك:

---

(1) ديوان الوأواء4-5.

(2) المصدر نفسه 173.

(3) أعلام الحركة الأدبية، قصي الحسين 68.

"ومن شعراء الغزل الذين سلس غزلهم، وجاشـــت عواطفهـم الوأواء الدمشقي"[1].

وقال الوأواء متغزلاً[2]:

سقى اللهُ ليــلاً طال إذْ زار طيفُــهُ فأفنيتُه حتى الصّباح عِناقا

بطيب نسيمٍ منه يُستجلَبُ الكـرى ولو رَقَد المخمورُ فيـه أفاقا

تملّكنــي لمّـا تمـــلّك مُهجـتـي وفارقني لمّـــا أَمنت فِراقا

فالشاعر يتمنى زيارة طيف الحبيب في هذا الليل الطويل، وكيف قضى الليل في العناق الذي تلاه الفراق على حين لم يتوقعه. هذه المعاني الغزلية الجميلة التي صوّر فيها الشاعر مشاعره وأحاسيسه، تصدر عن شاعر امتلك ناصية اللغة، وبراعة التصوير، فقد استطاع أن يمزج بين عفّة العذريين وإباحية الماديين ومجونهم. صحيح أنّه لم يُجنّ ولم يَهِم في الأودية والصحاري مُتربَ القدمين أشعث، لكنه استطاع أن يصف لذّة اللقاء، وألم الفراق، وأن يكشف عمّا في نفسه من جوى وحرقة، صاغ كلّ ذلك بلفظ رشيق، وبمعنى رقيق.

هذا يقودنا إلى معرفة السبب في عدم سبر الشاعر لأغوار عواطف المرأة وأحاسيسها، وتركيزه على مفاتنها الجسديّة، ومحاسنها التي تستهويه، فالمرأة

---

(1) الشعر في رحاب سيف الدولة، د. سعود عبد الجابر 245.

(2) ديوان الواواء 164.

التي تعامل معها هي الساقية، أو الغانية، فلم يلفته منها إلا جمالها ومحاسنها الجسدية، فتعلّق بهذه أو تلك، فوصلته إحداهن وصدّته أخرى.

أمّا عواطف الشاعر وأحاسيسه فقد رسمها معبّراً عن تجربة شخصية، فوصف دموعه، والبيْن والجوى، ولوعة المحبّ وليله الطويل، ومع إعجابه بجسد المرأة إلا أنّ عواطفه تجاهها كانت صادقة جياشة.

ومن غزله الحسيّ قوله[1]:

بدرٌ تَقَنَّع بالظّلا ... م على قضيبٍ في كثيبِ

لعبتْ بمِشيتهِ الشما ... لُ فجنّبَتْهُ إلى الجنوبِ

ويقول[2]: زار بليلٍ على صباحٍ ... على قضيبٍ على كثيبِ

أمّا عندما يتحدث عن نفسه، فتكثر الصفات المعنوية، التي تعبّر عن الأحاسيس والمشاعر والعواطف الجياشة، من شوق، وهوى، وحزن، وتفجّع... وغيرها. فها هو يقول عن نفسه[3]:

يا مُنكراً شكوايَ نارَ الهوى ... قد زِدْتَني كَرْباً على كَرْبي

ويقول واصفاً معاناته وما فعل به الحبّ والفراق، فيصف صبره على الفراق، وامتناع النوم عن عينيه، وسُقم قلبه، وعذاب فؤاده

---

(1) ديوان الوأواء 32.

(2) المصدر نفسه 37.

(3) المصدر نفسه 37.

الذي يهيم اشتياقاً للقيا معذّبه، وفي القصيدة نفسها عندما يخطر بباله أن يذكر المحبوبة، يصف خدّيها ويشبههما بالورد الأحمر الملتهب[1]:

(1)المصدر نفسه 45.

يا من تجنّبتُ صبري في تَجَنُّبِهِ ... عَمْـداً وعاصَيتُ نومي في تغضُّبِهِ
أَنْباكَ شاهدُ أَمري عـن مُغيَّبِـهِ ... وجَـدّ جِدّ الهـوى بي في تلـعُّبِهِ
يا نازحاً لعبتْ أيدي الفراقِ به ... هبْ لي من الدَّمع ما أبكي عليك بِهِ
كـأنّ قلبكَ سُقمي في قَساوَته ... وَوَرْدَ خدَّيْك قلـبي في تَلهُّبِهِ

والأمثلة كثيرة على صحة الزعم الذي ذهبنا إليه في أنّ الشاعر عندما يتحدث بضمير المتكلم يصف الأشواق والمعاناة وتباريح الهوى والأحزان التي تؤرق مضجعه[1]:

لقـد برّح البيْنُ المبرِّحُ والحـبُّ ... بقلبي؛ وهل يبقى على لوعةٍ قَلْبُ؟
تعزّزتُ مُغْترّاً بما البيْـن صـانعٌ ... ولم أدرِ أنّ البيْنَ مركبُـهُ صَعْـبُ
تسالمتِ الأحزانُ في حَتْفِ مُهجتي ... وبيْن جفوني والكـرى أبداً حَـرْبُ

وحتى عندما يجنح إلى تصوير لواعج الحبّ لدى الحبيب، لا يزيد عن كشف دموعه التي تسيل على خدّه جزعاً لفراقٍ، أو رغبة في لقاء، أو مكابدة في ليل قد طال... وهذا يعني أنّ إعجابه بالمرأة كان إعجاباً ماديّاً، حسيّاً، يشدّه القوام، وتلفته العيون، ويهيم بالجسد، دافعه في ذلك الرغبة والغريزة[2]:

قَوامُ غصنٍ كأنه ألـفٌ ... تُهدي لنا من رُضابهـا لَهَبا
قد يئستْ من بقائها فترى ... أدمعَها طولَ ليلهـا سَكَبا

---

(1) ديوان الوأواء 47.

(2) المصدر نفسه 50.

إذن هذا هو الأنموذج الأنثوي الذي تعامل معه الشاعر، وأمضى جلّ وقته في مراتع اللهو والمجون، بين الساقيات والقيان، يقدّمن الشراب، ويبدين مفاتنهنّ ودلالهنّ على ندماء ليل، لا همّ لهم إلا المتعة، والتنعُّم بلذاذات عمر يرونه قصيراً، فلا بدّ من انتهاز كلّ فرصة فيه[1]:

يومـــــــــنا يومٌ مطيرُ ... ولذاذاتٌ حضورُ فاسقني

البـــــــــكرَ التي في ... حِـــــجْرِها دبَّ السّرورُ

نبِّهِ العـــــودَ بضربِ النّا ... ي فالـــنّوم غُـــــــرورُ

مـــــن فتاةٍ يُجتنى مـــــنْ ... وجـــهـــــها البدرُ المنيرُ

لا تُضِعْ يا صـــــاحِ لذّا ... تك فالـــعـــــمرُ قـــصيرُ

لقد استطاع الوأواء ببراعته ورهافة حسّه، وإعجابه بالمرأة أنوثة وجمالاً، أن يجمع بين الصورة النمطية للمرأة عند الشعراء العرب، ونظرته الخاصة للمرأة من حيث هي صورة حيّة متحركة، فتضافر في بناء صوره النظر، والسمع، والشمّ، والحركة.

كما لم يغفل الشاعر عن الجانب الموسيقي في قصائده الغزلية، والدور الذي تؤديه الحروف مثل السين، والتاء، والباء، وهي حروف لها إيحاءاتها ودلالاتها، من الهمس إلى شدّة الحبّ والقوة في الباء، والخفوت في التاء، والحركة في الراء.

---

(1) المصدر السابق 108-109.

ويظلّ الوأواء يهيم بالمرأة كامرأة، دون أن يُسميها، فهي رمز الأنوثة والجمال والغنج والدلال، فهام حُبّاً بغانيات، أمرض الزهو جفونهن، وأرهف الظرف أعطافهن، في رياض مزهرة، وبقاع مخضرة، فلا عجب - إذن- أن يشغل الغزل الحيّز الأكبر في ديوانه.

وصف الطبيعة:

ظلّت الطبيعة على مرّ عصور الأدب ملهمة الشعراء، تلك الطبيعة التي يعيش الشاعر في أحضانها، فيستطيع برهافة حسّه وسعة خياله أن يرسمها بريشة الفنان مبرزاً جمالها ومحدداً حدود الألوان فيها، فتأسره الصحراء بامتدادها، وتشدّه الجبال بشموخها، والوديان بمجاهلها، فيُتهم مرة ويُنجد أخرى؛ لينظم من الكلمات عقوداً من اللؤلؤ المنثور يقارب بين المتباعدات، ويطابق بين المتناقضات.

وقد قيل لكُثيّر: "يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرّباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه"[1]. ويقول ابن رشيق: "سألت شيخاً من شيوخ هذه الصناعة فقلت: ما يعين على الشعر؟ فقال: زهرة البنستان وراحة الحمام"[2]. ويقول

---

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 80-81.

(2) العمدة ، ابن رشيق القيرواني 1/ 211.

الأصمعي: "ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي هو الرياض"[1].

فلا عجب أن تكون الشام ملهمة شاعر كالوأواء، فقد استلهم مصادر الجمال الطبيعي في بيئة خلابة حباها الخالق -جلّ شأنه- سهولاً وجبالاً وأنهاراً، فهذا التنوّع بمصادر الطبيعة كان خير ملهم للشاعر كي يصف هذا الجمال، ويعيد رسمه بريشة فنان بارع فأخرج لوحات فنية تكاد تنطق. فتغنى الوأواء بهذه الطبيعة التي تفتحت عيناه على بهائها وروعتها، هذه البيئة التي وصفها أبو بكر الخوارزمي إذ قال فيها: "جنان الدنيا أربع: غوطة دمشق، وصفد سمرقند، وشِعب بُوان، وجزيرة الأُبُلَّة(*)... وأفضلها دمشق"[2].

ومن العوامل التي حفزت الوأواء على وصف الطبيعة إلى جانب الجمال الطبيعي الذي انمازت به دمشق، هو إعجاب سيف الدولة بشعر الطبيعة، ورواج هذا الشعر عنده، وافتتانه بسحر الطبيعة، وكان يحثّ الشعراء على هذا الغرض الشعري، مما حفزهم على التنافس في وصف الطبيعة وتصويرها ورصد مواطن السحر فيها؛ لتزداد منزلتهم عند سيف الدولة.

---

(1) المصدر السابق 1/ 206.

(*) جزيرة الأُبُلة: بلدة على شاطئ دجلة بالعراق. الموسوعة الميسرة 2/ 311.

(2) معجم البلدان، ياقوت الحموي 2/ 527.

ومما دفع الشاعر إلى وصف الطبيعة رهافة حسّه، وطبيعة شخصيته المحبة للجمال المفتونة بالطبيعة، فهام بها حُبّاً فناجى الورود، وداعبَ أغصان الأشجار في الرياض واصفاً الياسمين والزهور والجداول، فعبّر عن هذا الجمال مازجاً بين المرأة والطبيعة؛ لما بينهما من صفات الحسن والجمال فأسقط مظاهر الطبيعة على المرأة حين تغنّى بجمالها ووصف حسنها، ومما قاله الوأواء في وصف الطبيعة[1]:

لمّا تَأمّلْتُ الرّياضَ وزهرُهـــا ... يَجْلو محاسِنَهُ على قُصّادِها

شاهدْتُ فيه بَدائعاً وغـــرائباً ... فيها لأَوْصافي أتمُّ مُرادِها

وبدا البنفْسَجُ لي فقلتُ لخاطِري ... في وصفِه كالنّارِ في إيقادِها

ويتأمّل الشاعر الرياض بأزهارها وبدائعها وغرائبها بعين يستهويها الجمال، فيرسم لوحة فنية بارعة، موظفاً الألوان. إذ شبّه البنفسج بالنار في إيقادها.

وقال في موقع آخر من الديوان[2]:

إذا قابلَ الزَّهْرُ زَهْرَ الخُدودِ ... فأينَ الخلاصُ! وأيـنَ الطريقُ؟

بَهـــارٌ بَهيرٌ بهِ غَـــيْرةٌ ... على نَرْجسٍ وشَقيقٌ شَفيقُ(*)

---

(1)ديوان الوأواء 90-91.

(2) المصدر نفسه 156-157.

(*) بهار: العرار، ويُقال عين البقر- طيب الرائحة، والبهير: أو المبهور: هو المغلوب لحزن أو حبّ أو عجب. لسان العرب، مادة (بهر).

فذا عاشقٌ دَبِقٌ خائـــفٌ وذا خَـجِـلٌ وكذاكَ العَـشيـقُ
مَداهنُ يحملنَ طَلّ النّدى فهاتيكَ تِبْـرٌ وهذا عـقـيـــقُ(*)
يـــــنَظِّمُ أوراقَها دُرُّهُ وينثر منها الذي لا يُطيـــــقُ

يمزج الشاعر باقتدار عجيب بين المرأة والطبيعة، فشبّه زهر الرياض بزهر الخدود، ويشخّص البهار بإنسان يغار، وبعاشق، والنرجس بإنسان خجل، والشقيق شفيق، فهذا التشخيص وتلك الألوان أسهمت في تشكيل اللوحة الطبيعية المنظومة كالدّرر.

إلى أن يقول واصفاً الأشجار والجداول وغدران الماء[1]:

لدى شَجَرٍ رافعاتِ الذُّيولِ لِجَـرْيِ الجداولِ فيها شَهيقُ
كـأنّ طَـيـالِـــسَ غُدْرانِها على هيْكلِ الماءِ فيها خُروقُ

ففي الأبيات السابقة يحلّق الشاعر بين الخمائل في الرياض التي يرطبها الطلّ، ويسير بين الجداول الرقراقة؛ ليرسم لوحة فنية يستطيع القارئ من خلالها أن يتصور جمال الطبيعة في دمشق.

هذه الطبيعة الحافلة بكل أشكال الجمال لا غرْوَ في أن تكون ملهمة شاعر مَيّال إلى اللهو والملذات يجري خلفها أنّى وجدها، ومجالس الشراب، وحفلات السمر واللهو تجد في الطبيعة الخلابة مجالها، ولا عجب أن

(*) العقيق: حجر كريم أحمر. لسان العرب، مادة (عقق).

(1) ديوان الوأواء 156.

تستهوي الشاعر هذه المجالس فيمزج بين شربه واستمتاعه بجمال الطبيعة فيقول[1]:

قُمْ فاسقِني بالكأس لا بالقَنقَلِ واشرب على وجِه الزّمان المُقبلِ[*]
كسَتِ السماءُ الأرضَ زُهْرَ نجومِها بالزَّهر فاختالت بِكُمّ مُسبلِ
صاغ الغَمامُ لها عيونَ جواهرٍ وأجاد جَلْوتَها لعينِ المُجْتلي

لقد جمع الوأواء بين التصوير المباشر للطبيعة، فرسم حدود جمالها، ووصف مصادره كما لو أنّه يحمل آلة تصوير؛ لينقل لنا هذا الجمال ويصوغه بألفاظ عذبة كأنّها قلائد من جمان نثرها هنا وهناك. وفي مواقع أخرى يضفي الشاعر على هذا الجمال مسحة من خيال واسع، فألبس الطبيعة ثوباً موشى بكلّ أنواع الزخارف والحليّ، فيقول في وصف قوس قزح[2]:

سَقْياً ليومٍ بدا قَوْسُ الغَمام به والشّمْسُ مُسفِرةٌ والبَرقُ خَلاّسُ
كأنّهُ قوسُ رامٍ والبروقُ له رشْقُ السّهامِ وعيْنُ الشّمس بُرْجاسُ[3]

خلاصة القول إنّ الوأواء كان رساماً بارعاً إلى حدّ كبير في وصفه للطبيعة، وكانت صوره مستمدة مما يحيط به من مصادر طبيعية تلقفها فصاغها صياغة فنية تجلّت في هذه الاستعارات والتشبيهات والصور

---

(1)المصدر نفسه 175.

(*) القنقل: المكيال الضخم. لسان العرب، مادة (قنقل).

(2) ديوان الوأواء 131.

(3)الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف 316.

الرائقة. فالاستعداد الفطري لدى الشاعر أسهم في خلق شاعريته؛ لأنّ البيئة وحدها "لا تخلق في الشخصية شيئاً جديداً، ولكنها تُنمّي ما هو موجود فعلاً أو تُوجّهه وجهة خاصة".

الخمريات:

لقد عُرف عن الشعراء العرب القدامى ذكرهم الخمر. وورد في أشعارهم "كالأخطل، والقطامي، والنابغة الشيباني وغيرهم"[1]. وأخذ هذا الغرض يتسع في العصر العباسي، ولعلّ أبا نواس من أكثر الشعراء الذين نظموا في هذا الغرض وأفاض فيه.

ويرجع بعض الدارسين والنقاد سبب شيوع هذا الغرض في العصر العباسي إلى عاملين؛ العنصر الفارسي الذي أشاع حياة الترف واللهو التي اعتادها في عهد الأكاسرة، والعنصر الثاني ألا وهو الثراء الفاحش الذي أصاب المجتمع في العصر العباسي. ويذكر بعض المؤرخين أنّ أبا نواس يُعدّ أستاذ شعراء الخمريات في الشعر العربي، فقد "عاش للخمر يتغنى بها، مجاهراً بالفسوق والمجون"[2]. وقد سار على هذا النهج شعراء كثر من أمثال؛ بشار ومطيع بن إياس، ووالبة الحباب وغيرهم.

أما الوأواء الذي عاش حياة اللهو والمجون، افتتن بالمرأة، واستهوته الطبيعة بجمالها، فأضاف إلى هذه المفاتن معاقرة الخمر بين الرياض المزهرة والساقيات اللواتي تغنّى بجمالهن، وكأنّه قد تمثل أبا نواس في كثير من أشعاره التي جاهر فيها بمعاقرته الخمر، فلا يكاد يفيق من سكر إلا إلى سكر،

---

(1) الأغاني، الأصفهاني 1/ 177.

(2) العصر العباسي الأول، شوقي ضيف 234.

فاحتسى الخمر ووصفها صافية وممزوجة، ووصفها ببنت الكَرْم، فالخمر تجري عنده مجاري الحياة في الأعضاء فيقول[1]:

وبـــنْتِ كرْمٍ كـــأنّها لَهَبُ تكادُ منها الأكفُّ تلتهبُ

تلعبُ في كأسها إذا مُزجتْ كـــأنّما يستفزُّها طـــربُ

في عَرْصةِ الكأس حين تمزجُها ســـماءُ تبرٍ نجومُها ذهبُ(*)

إنّ صورة الخمر في شعر الوأواء هي ذاتها صورة الخمر عند أبي نواس أو تكاد، فهذا الوأواء يقول واصفاً الخمر حين مزجها بالماء[2]:

كأنّها ولسانُ الماءِ يقـــرعُها دَمْـــعٌ ترقْرقَ فـي أجفانِ مُنتحب

إذا علاها حَبابٌ خِلتَهُ شَبكاً مـن اللُّجيْنِ على أرضٍ من الذَّهَبِ (*)

لعلّ القول السابق لا يختلف كثيراً عن قول أبي نواس[3]:

أأدْميْـــتَ بالماءِ القُراح جبينَها لتسمعَ في صَحْنِ الزُّجاج أنينَها

فقد سمعتْ أُذناك عند مِزاجها أنـيناً وألحـاناً تُجيب دنيـــنها(*)

وقـــد وصف الوأواء الخمرة صافية وممزوجة، منيرة كأنّها جوهرة من ياقوت، وأطلق عليها اسم القهوة[1]:

---

(1)ديوان الوأواء 35.

(*) تبر: الذهب الخالص. القاموس الوسيط، مادة (تبر).

(2)ديوان الواواء 39.

(3)ديوان أبي نواس 521.

(*)حباب: فقاقيع على وجه الشراب. القاموس المحيط، مادة (حبب).

اللجين: الفضة. القاموس المحيط، مادة (لجن).

ناولَنـــي مِنْ كَفّه قَهـوةً تُضيءُ من نارٍ ومن نـورِ
ضِياؤُها في الكأسِ ياقوتةٌ تضحكُ في أحشاءِ بلورِ

وفي المعنى ذاته قال أبو نواس[2]:

وقهوةٍ مثلَ عيْنِ الديكِ صافيةٍ في خَمرِ عانَـةَ أو مـن خمرةِ السيبِ(*)
كأنّ أحداقَها والماءُ يقرعُهـــا في ساحةِ الكأسِ أحداقُ اليعاسيبِ(*)

ولعلّ من الأسباب التي جعلت الشاعر ينحو هذا المنحى الماجن الخليع في حياته، ضعف الوازع الديني، والاستعداد الفطري لديـــه، وحياة الثـراء التي هبطت عليه بعد حرمان وفقر طويلين عاشهما فكابد في تلك الحقبة من عمره الحاجة والعوز.

ومن أكثر المعاني التي ألمّ بها الوأواء في خمرياته؛ وصف الخمرة ومنظرها، وامتزاجها بالماء وحباب الماء يطفو فوقها كاللُّجيْن، وعدّد صفاتها وأسماءها، وذكر سُقاتها وشاربيها، كما لم ينس لوم عذاله على شربه، ومما قاله في ذلك[3]:

إذا علاهـا حَبابٌ خِلْته شَـــبَكاً من اللّجيْنِ على أرضٍ من الذهـبِ

---

(1)ديوان الوأواء 118.

(2)ديوان أبي نواس 40.

(*) دنينها: الدنين: نغم لا يفهم منه كلام. القاموس المحيط، مادة (دنن)

(*)عانة: بلدة بين الرقة وهيت، من أعمال الجزيرة، ونسبت العرب إليها الخمر. معجم البلدان، ياقوت الحموي 311، السيب: كورة من سواد الكوفة، وهي أيضاً نهر بالبصرة. معجم البلدان 117، اليعاسيب: مفردها يعسوب، ذكر النحل. لسان العرب، مادة (عسب).

(3) ديوان الوأواء 39.

تصورتْ من أَديم الكأسِ سورتها فأنبتتْ بَرَداً منهـا على لَهَـبِ
تخالُ منها بجيدِ الكأسِ إن مُزجت عِقداً مـن الدُّرِ أو طَوْقاً من الحَبَبِ

كما وصف الشاعر مجالس اللهو والشراب، وما يصاحب ذلك من مجون وعبث وموسيقى ورقص وغناء ومن ذلك قوله[1]:

يومُنا يـومٌ مَـطيرُ وَلَـذاذاتٌ حضُورُ
فاسـقِني البِكرَ التي في حِجْرِها دبَّ السّرورُ
نبّهِ العودَ بضـربِ النّا ي فـالـنومُ غُـرورُ
نلْ من اللذاتِ ما تبـ ـغيه واللهُ غفـورُ

وقـد تأثّـر الـوأواء بخمرياته بكل من أبي نواس (199هـ) ودعبل الخزاعي (246هـ) والببغاء (398هـ).

ووصل الوأواء في خمرياته إلى حدّ العبث والمجون، والاستخفاف بشعائر الدين، ففي بعض أبياته تخطى حدود اللياقة[2]:

وما علينا جُناحٌ فيما فَعلنا وعَتْبُ

ويمكن للباحث أن يلاحظ أنّ معظـم شعـراء العصـر كانوا يميلـون نحو الخمـر ويصفونها فـي أشعارهم، باحثين عن الملذات؛ لأنّ طبيعة العصر والمكان هيأت للشعراء أجواء اللهو والمجون.

---

(1)المصدر نفسه 108.

(2)المصدر نفسه 50.

ويذكر الكيالي أنّ سيف الدولة نفسه كانت تطيب نفسه للملذات، "حين يرجع من معركة ينتصر فيها، إنّه في مثل هذه الساعات يستطيب اللهو والشراب"[1]. ويضاف عامل آخر من عوامل شيوع اللهو والمجون وهو الترف والثراء الذي أصاب المجتمع... فقد أغدق الأمراء على الشعراء عطاياهم. وكان سيف الدولة من أجود من أعطى، ووهب.

والوأواء من جملة الشعراء الذين مدحوا سيف الدولة، وأفادوا من هباته، فأنفق الشاعر هذا المال في اللهو والمجون. ويبدو أنّ لدى الشاعر استعداداً فطرياً لتقبل هذا النمط من الحياة الماجنة، فكان الشاعر يُعاقر الخمرة ويتنقل مع ندمائه بين دور الغناء وبيوت القيان.

وظلّ الوأواء يسترضع ثدي المجون واللهو ويكرع الكؤوس حتى ذوى غصن شبابه وأصابه البلى وَوَخَط الشيب رأسه، فما كان منه إلا أن انقبض عن الدنيا وملذاتها، فأصابه صحوة بعد غفوة طويلة، فرغب عن اللهو واطّرحه، أو لنقل اطّرحه اللهو، فارتدى رداء الفضيلة، ولجأ إلى الله الغفور الرحيم، طالباً الصفح والمغفرة ومعلناً الندم، قائلاً[2]:

اللهُ يعلمُ أنّي هائمٌ قلقٌ عليّ ثوبانِ من ضُرٍّ ومن سَقمِ
وقد نَدمتُ على ما كان من زَلَلي وأنتَ أعظمُ من يُرجى من الأُمَمِ
فاغفرْ لعبدِكَ يا مولاي زلّتهُ أو لا فحُكمُكَ فينا غيرُ مُحتكِمِ

---

(1)سيف الدولة، سامي الكيالي 44.

(2)ضحى الإسلام، احمد أمين 1/ 135، ديوان الوأواء 206.

لعلّ الباحث يستشف من خمريات الشاعر أنّه أقبل على كؤوس الخمر يكرعها، فتنقّل في مجالس اللهو والسمر يبحث عن اللذة والمتعة؛ رغبة في التعويض عن حرمان عاشه في شبابه أو لما كان يعتمل في نفسه من قلق وحيرة، فهذه النفس القلقة والمضطربة وجدت في كؤوس الخمر ملاذها الذي تلجأ إليه.

والأبيات السابقة تشفّ عن توبة الشاعر وندمه، وعودته إلى الله سبحانه طالباً الرحمة والمغفرة، ولم يقتصر الأمر على الوأواء فحسب، بل كأنّي بالشعراء الذين جرفتهم حياة اللهو والمجون، فعبثوا ولَهوا ما شاء لهم العبث واللهو شباباً، عاد لهم رشدهم في المشيب، فتابوا واستغفروا وعادوا إلى الله طالبين العفو. ومن أمثلة هؤلاء: أبي نواس إذ قال داعياً إلى الزهد والانصراف عن الشهوات، ومتاع الحياة الدنيا الزائلة، والإعداد للآخرة بالتقوى والعمل الصالح[1]:

يا طالبَ الدنيا ليجمعَها ... جَمحت بكَ الآمالُ فاقتصدِ

والقَصْد أحسنُ ما عملتَ له ... فاسلكْ سبيل الخيرِ واجتهدِ

واعملْ لدارٍ أنتَ جاعِلُها ... دارَ المقامةِ آخر الأبدِ

المدح:

(1) ديوان أبي نواس 193.

أما غرض المدح فلم يحظ عند الوأواء بما حظيت به بقية الأغراض من الاهتمام والتوسّع، فالمديح عنده قليل معدود، خُصّ بالشريف العقيقي (378هـ) وبسيف الدولة الحمداني (356هـ).

وقد اتبع الوأواء أساليب الشعراء القدامى في المديح، من حيث إسباغ صفات الكرم والشجاعة، والسخاء والبطولة على ممدوحيه؛ ليصل إلى رضاهم ومن ثم لينال عطاياهم. فوصف العقيقي بأوصاف متعددة، فهو من تنثر كفاه الذهب على السائلين، بل هو كالنسيم في آخر الليل، تضحك الدنيا لغرته، وتأتي إليه المنايا وهي خائفة، وتورق الصخور لكرمه ونداه، ولم يفت الوأواء أن يمدح العقيقي بشرف النسب فهو سليل بيت النبوة، ولا غرو في ذلك فالعقيقي سيد من سادات دمشق، وعالم من علمائها، تسنّم أعلى المراتب؛ لهذا مدحه الوأواء بعلو النسب، ولم يبخل عليه العقيقي بالعطاء، ومما قاله فيه قصيدته الميمية[1]:

تظلَّـــم الـوردُ من خَدْيّهِ إذ ظلما ... وعــلّم السُّقمُ من أجفـــانـهِ السَّقما

ثَنيتـُه وعِنـــانُ الشّوقِ يجمَحُ بي ... إلى الـــــذي راحتاهُ تُنبِـتُ النِّعما

إلى الذي افتخرتْ أرضُ العقيقِ بهِ ... ومـنْ بـه أصبـحتْ بطحاؤُها حَرما

إلى فتـىً تضحَـكُ الـدّنيا بغـرَّتهِ ... فـما تـرى بـاكياً فيها إذا ابتَـسما

سمـا بـه الشَّـرفُ السـامـي فصار ... مُخيِّـما فـوقَ أطـباقِ العُـلـى خِيَما

---

(1) ديوان الوأواء 191-194.

كما مدحه بالشجاعة والسطوة على أعدائه، فهو لو حارب الزمان لقهره، وشرب دمه[1]:

ما إن دجا ليلُ نقْعٍ في نهارِ وغىً إلا وأمطَرَهُ مِـــــن سَيْبِـهِ نِقَما

تـأتي المـنايا إلى أسيـافِـه فِـرقا كـأنما تَجْتدي من خَـوفِه سَلَما

ولا يتوانى الشاعر عن الإفصاح عن بغيته من مدح العقيقي فهو طامع في جوده وكرمه[2]:

هذي يمينُك في الآجالِ صائلةٌ فاقتلْ بسيفِ رداها الخوفَ والعَدَما

ولم يبخل عليه العقيقي فقد أعطاه على هذه القصيدة عشرين ديناراً.

وقال القفطي عن هذه القصيدة: "وكان أول شيء عمله قصيدته في أبي القاسم العقيقي العلوي، الميمية التي أولها (تظلَّم الوردُ من خدّيه إذ ظلما)، فاستحسنها، فأعطاه عشرين ديناراً، وتسامع الناس بها، فانتشر بينهم ذكره، واستطابوا طريقته في شعره، فتوفر على ذلك وفارق ما كان فيه"[3].

وكانت الجائزة التي نالها الشاعر من العقيقي على قصيدته الميمية، دافعاً إلى أن يمدحه بقضائد أخرى طمعاً في نيل عطاياه وجوائزه، فرأى في الشعر مصدر رزق يكفيه الشقاء والتعب، جرياً وراء قوت يومه، فاستمطر عطاءه،

---

(1) المصدر نفسه 195.

(2) ديوان الوأواء 196.

(3) المحمدون من الشعراء، القفطي 55.

ففتح العقيقي له راحتيه وأعطاه من غير حساب، ولـم يغلق دونه أي باب[1]:

سوف أُكفى بـ "أحمدٍ" لا سواهُ ... من زماني تَسبّبَ الأسبابِ
نـثرتْ كـفُّه المـواهـبَ لمّـا ... نَظَمتْهـا عُلاه للطُلّابِ
رائـح في العـلـى براحة جـودٍ ... بـابُ أموالها بلا بـوّابِ

وامتد التواصل بين الشاعر الوأواء والعقيقي فمدحه بأربع قصائد، تعدّ من دُرر الشعر العربي، وقد أجزل له العقيقي العطاء، وأبقى الشاعر للممدوح عطاء لا يزول وشرفاً لا يبلى بهذه القصائد التي خلدت اسمه.

ولا ينكر الشاعر فضل العقيقي، بل يعترف بفضله ويقرّ بذلك[2]:

أَينعْـتَ لي في نَبْعتي وَرقَ الغـنى ... ودَفعْـتَ عنـي باليقيـن ظُنونا
فاسلمْ فإنّكَ ما سَلمتَ من الرّدى ... وسُقـيتَ مـن مـاءِ الحياةِ سُقينا

أما ممدوح الوأواء الآخر فهو سيف الدولة الحمداني (356هـ) الذي كان بلاطه في حلب مزار الشعراء ومحجّ كلّ ذي طموح فـي أن ينال المرتبة العليا بـين الشعراء في تلك الحقبة، فهذا الأمير الحمداني لم يجتمع بباب أحد ما اجتمع ببابه من الشعراء[3]. فقد كان الرجل ذواقة للشعر بل ناظماً له أحياناً.

---

(1) ديوان الوأواء 14.

(2) المصدر السابق 218-219.

(3) مطالع البدور، الغزولي 2/ 176

وكان الوأواء أحد مُداح سيف الدولة، فقد مدحه بثلاث مدائح لا تقلّ جودة وروعة عن مدائح فحول الشعراء للأمير الحمداني، وقد أشار إلى ذلك الدّهان (1950م) محقق الديوان من خلال استقصائه لعدد الأبيات التي مُدح بها سيف الدولة في شعر الوأواء، إذ بلغت مائة بيت.

وذهب إلى ذلك عمر موسى باشا (1986م) صاحب (الأدب في بلاد الشام). أما زاهر (2007م) فقد أكّد أنّ الوأواء يُعدّ من مدّاح سيف الدولة. إذ أشار إلى أنّ الوأواء انتقل إلى حلب ومدح سيف الدولة وفروسيته... وقد "عاد الشاعر من عند الأمير بجوائز وهبات كثيرة"[1].

وقد وجدنا أنّ الشعراء الذين كانوا يقيمون في بلاط سيف الدولة ويمدحونه، وكذلك الشعراء الذين كانوا يؤمون بلاطه ويمدحونه قد عُدّوا جميعاً من مُداح سيف الدولة، والوأواء شأنه في ذلك شأن كلّ هؤلاء وأولئك.

وأجمعت معظم المصادر على أنّ أول لقاء جمع بين الرجلين كان خلال زيارة سيف الدولة لدمشق (333هـ) فامتدحه الوأواء بقصيدة نونية[2]:

قل لسميّ الوصيّ يا ثاني ... القَطْرِ ويا ثالث الربيعينِ(*)

ويا هلالاً بدت مطالعه ... في أفق بدريْن تغلبيّيْنِ

---

(1) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 110-111.

(2) ديوان الوأواء 223.

(*) الوصي: في عقيدة الاثني عشرية، وهو الإمام علي بن أبي طالب –رضي الله عنه–.

ما أرطبَ العيشَ في ذُراك وما أهنا النَّدى في جنابكَ اللّيْنِ

وفي حلب مدح الوأواء سيف الدولة بقصيدتين، في أولهما مدحه بأن أفئدة الشعراء جميعهم تهوي إليه وأن أفضاله وعطاياه تزين أعناق الرجال، وأنّه شجاع صبور لا يهاب أعداءه[1]: [1]

إلى كعبةِ الآمال والمطلبِ الذي به حُليّت أجيادُ عُطْلِ المواكـــبِ

بعاداتِ صبْرٍ لم تزلْ تَستعيدُه إلى الحربِ حتى ماتَ صبرُ المحاربِ

وفي القصيدة نفسها يشير الشاعر إلى ذكاء سيف الدولة، وفطنته، وقضائه لحاجات الناس قبل أن يطلبوها[2]: [2]

يكادُ يُريك الشيءَ قَبل عِيـــانه ويقضي لكَ الحاجاتِ قبل المَطالبِ

إذا ما انبرى في هفوةِ الفكر رأيُهُ رأى بِعيان الرأي ما في العَواقـــبِ

أما في القصيدة الثانية فقد امتدح الوأواء سيف الدولة بالسيف الذي لا ينبو وإن نبت كلّ السيوف[3]:

هو السيفُ إلا أنّه ليسَ نابيـــاً إذا عاقَـهُ المقدورُ عـن كلّ ضاربِ(*)

إذا شاجروه بالرماحِ تشاجرتْ نفوسُ المنايا في نفوسِ الكتائـــبِ

---

(1)ديوان الوأواء 20.

(2) المصدر نفسه22.

(3) المصدر نفسه 27.

(*) نبا السيف: لم يصب. لسان العرب، مادة (نبو).

وكانت قصائد الوأواء في مدح سيف الدولة أقوى وأمتن منها في مدح العقيقي، ولعلّ ذلك يعود لسببين؛ أما السبب الأول فيعود إلى أنّ مدح سيف الدولة جاء متأخراً عـــن مديح العقيقي مما يعني نضج تجربة الشاعر. والسبب الثاني يتعلق بمكانة سيف الدولة ومنزلته الرفيعة ووجود عمالقة الشعراء في بلاطه، مما حفز الشاعر على أن يجاري هؤلاء الشعراء، بحيث لا يبدو أقل منهم شاعرية؛ لكي يحظى بالقبول والرضا من سيف الدولة.

فمن ذلك قوله[1]:

تمرّ بكَ الأيّامُ وهي شواهدٌ بـأنّك ما أبقيـتَ عَتْباً لعاتبِ

"أبا حَسَنٍ" هذا ابن مدحِكَ قد أتى لمدحِكَ والأيامُ خُضْرُ الشواربِ

وقد امتازت قصائد المديح بسمات فنية إذ جاءت كلها مطولات، وهذا ينسجم مع مكانة الممدوح وعلو منزلته، وجاءت ألفاظها جزلة فخمة تشي بقدرة الشاعر على إعطاء كلّ مقام مقاله الذي يضاهيـــه. كمـــا تبرهن قصائد الوأواء في المدح على تأثر الشاعر بمن سبقه من الشعراء في معانيهم وتأدبه بأدب الشعراء السابقين والعصريين في المدح.

كلّ ما سبق يدفعنا إلى التساؤل؛ هل كان الوأواء حالة خاصة بين شعراء العصر؟ أم أنّه كان صورة لما يجري في ذلك العصر، وأنّ هذه الحياة

---

(1) ديوان الوأواء 23.

اللاهية تُعدّ ظاهرة -إن جاز القول- اتسم بها كثير من شعراء تلك الحقبة الزمنية؟

بادئ ذي بدء إنّ شخصية الوأواء تمثّل طبقة اجتماعية فقيرة معدمة، وأصابت الثراء من التكسب بالشعر؛ بمدحه للعقيقي وسيف الدولة، فكان لهذا الانتقال من حياة الفقر إلى الثراء أثر على نفسية الشاعر، وهذا ما يلمسه الدارس لديوانه في ألفاظه ومعانيه وأغراضه، وفي هذا الصدد لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الوأواء لم يشر إلى فقره وحاجته إلى المال بشكل مباشر إلا في قصيدة واحدة في مدحه للعقيقي طالباً ثياباً[1]:

سوف أُكفى بـ"أحمدٍ" لا سواهُ ... من زماني، تسُبّبَ الأسبـــابِ

يا أبا "قاسمٍ" أزالت عطـاياك ... صِعاباً من الخطوبِ الصّعابِ

حالتي تقتضيكَ دون اقتضائي ... أن يكونَ الثّـوابُ دسْتَ الثيابِ

كلّما لامني خبيـــــثٌ بعَتْبٍ ... قام لِـبْسي له مَقـــــام الجوابِ

ولعلّ معرفة شخصية الشاعر، وظروفه الاجتماعية، وبيئته تساعد في فهم نصوصه الشعرية من حيث الألفاظ والمعاني والصور والأغراض.

كما يسهم النصّ ذاته في استخلاص صورة هذه الشخصية، وفي حالة الوأواء فإنّ النصّ خير معين على فهم هذه الشخصية، وذلك لأنّ أخباره في كتب التراجم شحيحة، بل نادرة في بعض الجوانب. فإنّ "النص الأدبي

(1)ديوان الوأواء 14-15.

العظيم صورة لشخصية صاحبه"[1]، فشخصية الشاعـــر وبيئته وثقافته تتحكم إلى حدّ بعيد في اختياره لأغراضه وصوره، فشاعـــــر فارس كالمتنبـــي (354هـ) نرى أنّ معظم شعره كان في وصف الحروب والانتصارات، وتراه دائم الاعتداد بنفسه، فالإطلالة على الذات من السمات التي تميز بها المتنبي عن غيره من الشعراء. وشاعر كالمعري (رهين المحبسين) عاش حياة يملؤها التشاؤم، فنرى أنّ معظم شعره دار حول الرثاء والموت وفلسفة الحياة. أما الشاعر أبو نواس الذي عاش حياة اللهو والمجون، والبحث عن المتعة واللذّة فقد دار شعره -في معظمه- حول المرأة والخمر.

وشاعرنا الوأواء انطبعت حياته بالمجون والعبث واللهو؛ لذلك انصبت معظم أغراضه حول المرأة والخمر ووصف الطبيعة؛ وذلك لأنّ هذه الأغراض متداخلة بعضها ببعض؛ فمجالس اللهو والسمر كانت تعقد في الحدائق الغنّاء أو الرياض المزهرة، يكرع السّمار كؤوس الخمر من أيدي الساقيات الحسان.

ومع هذه الحياة العابثة الماجنة، يمكن الزّعم أنّ الشاعر لم يُسفّ ولم يبتذل، ولا يمكن إنكار أنّه شطّ أحياناً فوردت في ديوانه بضعة أبيات ضجت بالإباحية، أو أبيات استهتر فيها بالدين، ولكنّها لا تعدّ صفة غالبة على شعر الشاعر[2]:

---

(1) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب 19.

(2) ديوان الوأواء 269.

ترشّفتُ من شَفتيْهِ العُقارا وقبّلتُ مِن خدِّهِ الجُلّنارا

وشاهدتُ منه كثيباً مَهيلاً وغُصْناً رطيباً وبَدْراً أنارا

ويستهتر الشاعر بالدين في لحظة سكر مجنونة حين يقول[1]:

سأطيلُ الســـــــجودَ فـي قِبلةَ الكأسِ بتسبيح ألْسنِ العيدانِ

كـــــم صلاةٍ على فتىً مات سُكراً قــد أقيمــتْ فينا بغـيرِ أذانِ

ولكن نحن أمام شاعر عشق الطبيعة، فصورها وتغنى بها؛ بأزهارها وأطيارها، ومياهها الجارية. إنّه شاعر أراد أن يعيش يومه دون الالتفات إلى الماضي، أو استشراف المستقبل، فشرب الخمر، وعانق الحبيب. شاعر تلمح في شعره الأنفة والقناعة، فقد اكتفى بممدوحيه العقيقي وسيف الدولة، وقنع بما ناله منهما من هبات وعطاء. ولو لم تكن القناعة من سماته لاستمرّ في طرق أبواب الأمراء وأصحاب النفوذ، والمال مادحاً متكسباً، ولكنه لم يفعل ذلك.

(1) المصدر نفسه 244.

ولقد اعتمد على ثقافته الخاصة، باطلاعه على أشعار من سبقوه، ومن عاصروه، فنجد تأثّره بمن سبقه لفظاً ومعنى وصورة. وتأثّره بالقرآن الكريم والحديث الشريف. واقتبس من القرآن الكريم في أكثر من موقع، ومن الأمثلة على ذلك قوله[1]:

أموتُ من الصبابة ثمّ أحيا كذاك الحبُّ أضحكني وأبكى

تأثّر بقوله تعالى: ﴿وأنّه هو أضحك وأبكى﴾. سورة النجم آية (43).

أما في قوله[2]:

صبراً عليك ولا صبرٌ يُطاوعني وكيف يصبرُ من في قلبه مرضُ

فقد تأثّر بقوله تعالى ﴿فيطمع الذي في قلبه مرض﴾. سورة الأحزاب آية (32).

ومع أنّ الشاعر كان مستهتراً بالدين في بعض أبياته، ويمارس حياة اللهو والمجون، ويبحث عن اللذة والمتعة أنّى وجدها، إلا أنّه تأثّر بالقرآن الكريم واقتبس من آيه الكريم، في تناصّ عجيب، وسيقت هذه الأمثلة كدليل على ثقافة الشاعر وحسب، فللقرآن الكريم قداسته التي ينبغي المحافظة عليها، ولا يجوز بحال توظيفها في مثل هذه المواضع[3].

---

(1) ديوان الواواء 174.

(2) المصدر نفسه 135.

(3) انظر خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي 2/ 455.

ولكن ما يسترعي الانتباه -بعد دراسة الديوان- أنّ الشاعر لم يأت على ذكر أب أو أم أو أخ أو صديق، فهل هـذا الإغفال ورد عرضاً، أم أنّ الشاعر تعمد ذلك؟ فالدارس لمقطعات الديوان وقصائده، يدرك أنّ الشاعر لم يذكر شيئاً عن ماضيه، أو حياته الاجتماعية. ولعلّ حياة الفقر والفاقة التي عاشها في مطلع شبابه، لم تترك له شيئاً يفتخر أو يعتز به، كما إنّ الطبقة الاجتماعية التي عاش فيها ومعها لم تكن بالطبقة التي تجلب له الفخر، فلم يذكر فقره إلا في بضعة أبيات، ومن ناحية أخرى فإنّ ميل الوأواء إلى حياة اللهو والمجون ومعاقرة الخمر، جعلته يعيش يومه، وليومه فحسب.

إنّ دراسـة إحصائية لديوان الشاعر تكشف أنّ القصائد فيه لا تعدو (26) قصيدة، بينما المقطعات التي لا تتجاوز أبياتها الثلاثة أبيات بلغت (248) مقطعة، مما يـدلّ علـى أنّ الشاعر كان يعبر عن تجربته الشخصية في البساتين بين كؤوس الشراب والساقيات اللواتي يقدمنـه؛ لذلـك نجد أنّ ديوانه غلبت عليه هذه الأغراض.

فالقصائد التي خرجت عن هذه الأغراض لا تعدو سبع قصائد في المديح، أربع في مدح العقيقي وعدد أبياتها (154) بيتاً، وثلاث في مدح سيف الدولة وعدد أبياتها (109) أبيات، وقصيدة في الهجاء لا تتجاوز أبياتها (22) بيتاً، مع أنّ عدد أبيات الديوان ألف وخمسمائة بيت.

وبناءً على ما تقدّم يمكن الزعم أنّ الوأواء شاعر مطبوع، لم يتكلف المعاني، ولم يلجأ إلى المبالغات الممجوجة. نظم القصائد الطويلة في المدح

استجابة لمطالب الممدوحين ورغبة في إرضائهم لنيل عطاياهم. ولكنه عندما كانت تستفزه دواعي الشعر في الربوع المخلية والرياض المزهرة، ينظم المقطعة التي يعبّر فيها بصدق عن أحاسيسه وعواطفه التي جاشت في خاطره في تلك اللحظة؛ لذلك نراه لم يغرق في الوصف ولم يبالغ في التشبيه. مع أنّ الصنعة والتكلّف برزتا بشكل واضح في القرن الرابع الهجري، وقد عزا ابن طباطبا (322هـ) ذلك إلى أنَّ "الشعراء مضطرون كي يكسبوا معاشهم أن يغربوا في المعاني والأساليب... والصنعة أصبحت مقدمة على الصدق في شعر المحدثين، حتى ينفق عند أولي الأمر، ويسير بين الناس"[1].

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا 176.

الفصل الثاني: مفهوم الصورة الفنية قديماً وحديثاً

المبحث الأول: مفهوم الصورة الفنية

أ. الصورة لغة:

قبل الانتقال إلى الحديث عن مفهوم الصورة قديماً وحديثاً، لا بدّ من الإشارة في البدء إلى معناها في اللغة؛ لأنّ هذا المعنى يرتبط بشكل أو بآخر بالمفهوم الاصطلاحي للصورة.

إنّ المطالع في معاجم اللغة يجد أنّ معنى الصورة، والمصوّر من أسماء الله الحسنى، فالله سبحانه هو الذي صوّر الموجودات جميعها، فأعطى كلّ شيء صورته، وهيئته التي يتميز بها على اختلاف هذه الصور وتنوعها، ولا شكّ في أنّها دلائل وبراهين على قدرة الله سبحانه.

والصورة ترد في كلام العرب على ظاهر معناها، "وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته"[1].

أمّا الراغب الأصفهاني فيقول: "الصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصّة والعامّة...وثانيهما: معقول يدركه الخاصّة دون العامّة، كالصور التي اختصّ بها الإنسان من العقل والروية، والمعاني التي خُصّ بها شيء بشيء"[2].

---

(1) لسان العرب، ابن منظور مادة (صور).

(2) المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، مادة (صور).

أمّا دلالة الصورة في القرآن الكريم، فقد وردت مادة (صور) في القرآن ست مرات، في قوله تعالى: ﴿الله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوّركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات ذلكم الله فتبارك الله ربّ العالمين﴾. سورة غافر آية (64). قال الزمخشري: "(فأحسن صوركم) وقرئ بكسر الصاد، والمعنى واحد. قيل: لم يخلق حيواناً أحسن صورة من الإنسان. وقيل: لم يخلقهم منكوسين كالبهائم"[1].

وقال تعالى: ﴿ولقد خلقناكم ثمّ صورناكم ثمّ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين﴾. سورة الأعراف آية (11). فالتصوير في الآية بمعنى التشكيل، وهي مرحلة تالية للخلق، وفي قوله تعالى: ﴿هو الله الخالق البارئ المصوّر له الأسماء الحسنى يُسبّح له ما في السماوات والأرض وهو العزيز الحكيم﴾. سورة الحشر/ 4. "أي أنّ الله سبحانه إذا أراد لشيء أن يكون يقول له: كن، فيكون على الصفة التي يريد، والصورة التي يختار"[2].

وقال تعالى: ﴿هو الذي يصوّركم في الأرحام كيف يشاء لا إله الله هو العزيز الحكيم﴾. سورة آل عمران (6). "أي يخلقكم الله في الأرحام كما يشاء من ذكر أو أنثى وحسن وقبيح وشقي وسعيد، وفي هذا دليل

---

(1)الكشّاف، الزمخشري 4/ 176.

(2) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير 4/ 45.

على أنّ الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله كيفما يشاء"[1]. وقال تعالى: ﴿في أيّ صورة ما شاء ركبك﴾. سورة الانفطار آية (8) "أي شكّلك الله سبحانه"[2].

يتجلى مفهوم الصورة من خلال الآيات السابقة في معان كثيرة؛ كالخلق والإيجاد، والتشكيل والترتيب... هذا إذا أخذنا الصورة في القرآن من ناحية لغوية، أمّا من الناحية الفنية فإنّ القرآن الكريم يُعدّ أعظم مرجع في مجال التصوير الفني، فقد عبّر القرآن الكريم بالصور الفنية المحسّة والمتخيّلة عن المعاني الذهنية والنفسية، وقد ارتقت الصورة الفنية في القرآن الكريم إلى الحدّ الذي جعلها شكلاً من أشكال الإعجاز البياني والبلاغي في الكتاب العزيز.

ب. الصورة اصطلاحاً:

شغل مفهوم أو مصطلح الصورة الفنية النقّاد القدماء والمحدثين؛ لأنّها أداة التأثير للشاعر كي يؤثر في المتلقي ويشدّ انتباهه، كما تعدّ الوسيلة التي يتوسل بها الناقد للكشف عن شاعرية الشاعر. فقد حظي هذا المصطلح (الصورة الفنية) باهتمام الباحثين والنقّاد على مرّ العصور المتلاحقة، فالصورة ركن رئيس في العمل الفني، وبها يستطيع الشاعر نقل تجربته وأحاسيسه وعواطفه إلى الآخرين. والصورة لبّ العمل الأدبي، وبها ينماز

---

(1)المصدر نفسه 1/ 46.

(2) المصدر السابق 4/ 482

شاعر عن آخر؛ لذلك نالت الصورة الفنية هذا النصيب الوافر من البحث والدراسة. ومع ذلك ظلّ مفهوم الصورة يلفّه الغموض حيناً، وتحيط به الظلال حيناً آخر، وظلّ النقّاد والدارسون بين مدّ وجزر في تحديد مفهوم الصورة الفنية، فعلى سبيل التسمية ظهرت لهذا المصطلح عدّة تسميات مثل (الصورة الأدبية)، و (الصورة البلاغية)، و(الصورة البيانية)، و (الصورة المجازية).

لذلك لم يكن من السهل على الباحث أن يحدّد مفهوماً قاطعاً مانعاً للصورة الفنية؛ وذلك لكثرة التعريفات لمفهومها قديماً وحديثاً، ومن يزعم غير ذلك فقد "احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون... وروحها المتجددة النامية..."[1]. فهو مصطلح مراوغ، يكاد يتفلت من بين أيدي الباحث؛ لأنّ الصورة ذات دلالات مختلفة وترابطات متشابكة ومعقّدة، تُقرّب البعيد، وتُبعد القريب، وتجعل المتناقضات مؤتلفات، وتجمع بين الأضداد. وكلّ هذا يجعل تحديد المفهوم بدقّة أمراً مرناً هلامياً، يضع الباحث في منطقة وسطى بين القديم والحديث.

ولكن هذا لا يعني التهرّب من تحديد ماهية الصورة الفنية ومفهومها، فهي تتألف من عناصر محسوسة؛ الخطوط، والألوان، والحركة، والظلال، إلى جانب أنّها تحمل فكرة وعاطفة، تُضاف إلى القيمة الجمالية. ويقول

(1)الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح 5.

ضيف: "والصورة من يد صنّاع يعرف كيف يضمّ الخطّ إلى الخطّ، واللون إلى اللون، والضوء إلى الضوء، والظلّ إلى الظلّ، فلا تحسّ نشازاً بل تحسّ استواءً وائتلافاً..."[1].

والصورة الفنية جزء من عملية الخلق الفني، وليست شكلاً من أشكال الزينة والزخرفة. فهي تلعب دوراً بارزاً في توضيح المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، فتقوم الصورة على التشبيه والاستعارة والطباق (التضاد) وغيرها من الألوان البديعية. وهذا يشير إلى أنّ الصورة "تدلّ على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسيّ، وتُطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[2].

والصورة مجال الحكم على الشاعر؛ لأنّ المعاني مطروحة للجميع، -كما يرى الجاحظ- فالعبرة إذن في مدى "قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني في ألفاظ، وقدرته على تصويرها"[3]. وهذا يعني أنّ الشعر يقوم على الصورة الفنية، وأنّ استخدام هذه الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لاختلاف العواطف والبيئة، والثقافة والتجربة. فالشاعر المبدع هو الذي يضفي على موضوعه شعوره وتصوراته وأخيلته حتى ينفذ إلى معان جماليّة إنسانيّة، "فبالملكة الشعريّة يستطيع الشاعر أن يخلع على الصورة إحساسه، وبهذه الملكة يستطيع أن ينقل

---

(1) دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف 239.

(2)الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 3.

(3) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 50.

المشاهد اليومية العاديّة إلى عالم الشعر"[1]. لذلك يُقاس نجاح الصورة بمدى ما تحققه من تناسب بين الحالة النفسية والشعورية للفنان، والحالة الخارجية، أي العالم الخارجي الذي يصوّره هذا الفنان.

وقد تنبّه القدماء لهذه الرؤية الفنية، فأشاروا إلى أنّ أشعر الناس"من أنت في شعره حتى تفرغ منه"[2]. والصورة الفنية الجيّدة هي "تلك التي تصوّر الانفعال، وتنقل الإحساس"[3]. وهذا يعني أنّ الصورة ليست مجرد زينة وزخارف لفظيـة، وإنّما هي "تعبير عن نفسية الشاعر"[4]. من هنا لا بُدَّ أن تؤدي الصورة وظيفتها داخل التجربـة الشعرية والشعورية، وأن تترك أثراً أو تأثيراً في المتلقي. لذلك تعدّ الصورة الإيحائية أقوى وأبعد الصور أثراً، وأشدّها تأثيراً من الصورة التقريرية المباشرة؛ لأنّ الشاعر في الصورة الإيحائية يربط بين المحسوسات والعواطف الإنسانية، والتجربة الشعورية والحالة النفسية... .

فإذا كانت الصورة قديمة قِدَم الإنسان، إذ بدأ الإنسان باكتشاف العـالم من حوله عـن طريـق المشـابهة والمقابلـة والتماثـل، فتكونـت لديـه الأفكـار المجرّدة، فقد احتاج الشاعر فـــي صـــوره المحاكيـــة للواقـع إلى خيـال

---

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال 388.

(2)الشعر والشعراء، ابن قتيبة 1/ 20.

(3) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 56.

(4) فن الشعر، إحسان عباس 28.

واسع وملاحظة دقيقة؛ ليأخذ من الوجود لوحات حيّة وصوراً واقعية ثمّ يوشحها ببعض التلوين الخيالي دون أن يهمل التفاصيل والجزيئات، فيتتبع حركات الموصوف "شأنه في ذلك شأن الرسّام الماهر الذي ينقل بالألوان على الورقة البيضاء جمال الطبيعة بمناظرها التي تشدّ إليها أصحاب النفوس الحساسة..."[1].

إنّ أي بحث في الصورة الفنية لا بدّ أن يتطرق فيه الباحث إلى الحديث عن الخيال؛ لأنّ الخيال نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يتشكل من صور "مجرد نسخ أو نقل للواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها سلفاً"[2].

وقد أشار كولردج إلى وظيفة الخيال "في الإدراك الحسيّ، إذ يفرض الخيال النظام والشكل على مادة الشعور، فيكون نصف خالق لما يُدرك، أمّا في الفن فيعمل في المادة الأولية للتجربة ومعطياتها تكويناً وشكلاً جديدين..."[3]. ولهذا صنّف كولردج الخيال إلى: أولي وثانوي، فالأولي مشترك بين الناس جميعاً، والثانوي خاص بالشعراء والعباقرة، ففيه "قوة فاعلة في الخلق الشعري"[4].

---

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف 23-24.

(2) الصورة الفنية، جابر عصفور 361.

(3) النظرة الرومانتيكية في الشعر، كولردج 247

(4)المصدر نفسه 447.

أمّا في القديم فقد كانت كلمة الخيال تشير إلى "الشكل والهيئة والظلّ أو الطيف"[1]. أو قد يعني الصورة التي تتمثّل في النوم أو أحلام اليقظة أو لحظات التأمل. والصلة بين هذه الدلالات للخيال والدلالات الحديثة تقوم على أنّ "الدلالة القديمة تشير بشكل أو بآخر إلى ما سُمي بالصورة الذهنية"[2]. أمّا التخييل فيدلّ على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها، وقد عرف العرب التخييل وبخاصة عند "المعتزلة ومن تأثّر بهم كالجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز"[3].

أما النقّاد المحدثون فقد تباينت آراؤهم في توضيح مفهوم الصورة الفنية وفي معالجة مفهوم الخيال والتخييل، فعرّف عصفور الصورة بأنّها "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة"[4]. أمّا سي ديلويس فقد عرّف الصورة بأنّها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[5]. وستتم الإشارة إلى كلّ هذه التعريفات في معالجتنا للصورة الفنية في النقد الحديث.

---

(1) لسان العرب، مادة (خيل).

(2) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 20-23.

(3) الصورة الفنية، جابر عصفور 56.

(4)المصدر نفسه 392.

(5)الصورة الشعرية، سي ديلويس 23.

خلاصة القول إنّ الصورة الفنية هي ما يتشكّل لدى الشاعر من لغة موحية، يعتمد فيها على سعة خياله وعاطفته وتجربته الذاتية. فالبصورة يستطيع أن يقارب أو يباعد، وأن يجسّد أو يشخّص، بحيث يتمكن من التأثير في المتلقي بتقديم مفاهيم قيمية ذات دلالات إيحائية تعجز الكلمات المعجمية المجردة عن إيضاحها. فالصورة تعني باختصار إعادة تشكيل ما تدركه الحواس، بحيث يعطي دلالات وإيحاءات جديدة. فالكثيب في حدّ ذاته لا يشكل صورة جمالية، ولكن الشاعر أعاد تشكيله؛ ليكون صورة جمالية للمرأة.

ولا يمكن أنّ تكون الصورة الفنية مجرد وصف تقريري، أو محاكاة للواقع فحسب، بل لا بدّ أن تكون ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع؛ ليعبر بهذه الومضة عن حالة نفسية شعورية، تنتقل بشكل تلقائي إلى المتلقي؛ لتحدث فيه تأثيراً يستفزه لإدراك المعنى.

أمّا مفردات الصورة وعناصرها فتكاد تنحصر في:

1. اللفظ الذي يتناسب مع الغرض والعاطفة.
2. النظم والتأليف بين أجزائه.
3. العاطفة.

أمّا عناصر الصورة فهي: الحجم، والموقع، والشكل، واللون والطعم، والحركة، والرائحة[1]...

(1) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي علي صبح 29.

المبحث الثاني: الصورة الفنية قديماً

نهج الشعراء العرب القدماء نهجاً معيناً في تصوّر الأشياء، وتصوّر اللغة متكئين على الإعجاب بالنظم وقوة السبك والصياغة وكثرة الماء...

ولم يكن التوجّه نحو الصورة والخيال هو الركيزة التي يوليها الشاعر عنايته وجلّ اهتمامه. فقد وضع النقّاد العرب القدامى قوانين صارمة، أو تكاد، وعدّوها أساس التفاضل بين الشعراء، من مثل: "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والسابق من الشعراء هو من بَده فأغزر، وكثرت سوائر أمثاله ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة"[1].

ويعدّ الجاحظ (255هـ) في طليعة النقّاد الذين تطرقوا إلى مفهوم الصورة الفنية، ورسموا بدايات معالم هذه الصورة ومفرداتها، بتفضيله اللفظ على المعنى؛ لأنّ المعاني مطروحة في الطريق، والشأن في إقامة الوزن وتخيّر الألفاظ، وأشار إلى أنّ "الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[2].

وعندما يرى الجاحظ أنّ الشعر جنس من التصوير فقد أعطى الشعر قيمة فنية جمالية، فهذا يعني أنّ الشاعر يجب أن يمتلك قدرة بارعة على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي.

---

(1) مقدمة شرح ديوان الحماسة، المرزوقي 9.

(2) الحيوان، الجاحظ 3/ 13.

أمّا قدامة بن جعفر (337هـ) فقد جعل من الشعر صورة للمعنى، وعدّ المعاني المادة الخام للشعر، فمقدرة الشاعر تكمن في قدرته على إبراز الشكل واللفظ "فإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لا بدّ لها من منشئ موضوع يقبل تأثير الصور، فإنّ على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرِّفعة والضَّعة... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة"[1].

ويمضي الجرجاني (366هـ) في (الوساطة) بالصورة قُدماً، فربطها بروابط شعورية تصلها بالنفس، فتراه يقول: "وإنّما الكلام أصوات محلها بين الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب... ثمّ تجد أُخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة... وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول..."[2]. فها هو الجرجاني يربط الصورة بوشائج شعورية تصلها بالنفس، وتمزجها بالقلب، ومع ذلك ظلّت الصورة غير محدّدة المعالم، واعتمدت اعتماداً كبيراً على الإحساس. ومن هنا أشار الجرجاني إلى أنّ الغرض من الاستعارة "شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر 65-66.

(2)الوساطة، القاضي الجرجاني 37.

تأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ... فمَهمة الاستعارة التوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[1].

أما عبد القاهر الجرجاني (471هـ) فوضع منهجاً متميزاً في دراسة الصورة، وتحديد عناصرها ومفرداتها. ويقترب منهج عبد القاهر الجرجاني من المفهوم المعاصر للصورة. فقد أفاض في حديثه عن الصورة الفنية في كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز)، فتحدّث عن الاستعارة وبيّن فضيلتها في توضيح المعنى في صورة مستجدة، ثمّ ربط الصورة بدوافع نفسية إلى جانب الخصائص الذوقية والحسيّة.

ولم ينظر عبد القاهر إلى الشعر على أنّه معنى أو مبنى يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنّه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة، لا مزية لأحدهما على الآخر، فيقول في هذا الإطار: " واعلم أنّ قولنا الصورة؛ إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون صورة ذاك..."[2]. فبذلك استطاع الجرجاني أن يضع أسس الجمال الفني للشعر بإرجاعها إلى النظم والصياغة والتصوير، واستطاع أن يحقق وحدة فنية وترابطاً وثيقاً بين أجزاء النظم والصورة والتلاؤم بين عناصرها.

---

(1)المصدر نفسه 428.

(2)دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 508.

وعدّ الخيال رافداً من روافد الصورة، وأنّه إذا وقع في الصورة زادها جمالاً. واستطاع أن يوازن بين عمل الشاعر في تشكيل صورته، وعمل الرسام في تصوير لوحته؛ ورأى بأنّ الغاية واحدة وهي إثارة المتلقي، بإحداث التآزر والتآلف بين عناصر الصورة لديهما؛ فالشاعر يُحدث ذلك بأحرفه وكلامه، والرسام يُحدث ذلك بألوانه وخطوطه؛ فكلا المبدعيْن يُحدث تأثيراً خاصاً في نفس المتلقين ويوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم أشدّ انفعالاً من خلال هذا التقديم الحسيّ للمادة المصورة.

ويمضي النقّاد العرب في درس الصورة، وتحديد مفهوم الشعر، فيعرّف حازم القرطاجني (684هـ) الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه ما قصد تكريهه إليها"[1]. وقد تحدّث القرطاجني عن الصورة في معرض حديثه عن التخييل الشعري، فيقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية جهة من الانبساط أو الانقباض"[2].

وهذا يعني أنّ القرطاجني قد أسهم في تطوير مفهوم الصورة، فلم تعد مجرد شكل أو صياغة، بل شملت كلّ ما يؤثر في المتلقي. فقد حرص

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني 21.

(2)المصدر نفسه 89.

القرطاجني على تحقيق التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوناتها، ففرّق بين الصورة المرئية والمسموعة.

وليس من شكّ أنّ الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال، ولا تعني قوة الخيال محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة أو متنافرة أو متباعدة. ويعدّ الخيال أساس الصورة الفنية مهما كانت درجته، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع، فهو الذي يخلق العمل الفني. وفهم العرب قديماً الخيال بطريقتهم الخاصة، فأطلقوا عليه لفظة الكذب، فقالوا: "أعذب الشعر أكذبه". وظهر مقابل ذلك مصطلح الصدق، فقالوا: "أعذب الشعر أصدقه"[1]. وعارض بعض النقّاد مبدأ الصدق والكذب في الشعر، ورأى هؤلاء أنّ مهمّة الشاعر تقوم على تقديم فن جميل مؤثر، بغض النظر عن صدقه أو كذبه: "قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال: يُراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يُراد من الأنبياء"[2].

ونظر العرب القدامى إلى الخيال على أنّه إنتاج صور حسية، مع التركيز على الصورة البصرية، فقد استعملوا الاستعارة والتشبيه استعمالاً لم يقترن بنشاط خيالي واسع؛ لذلك رأينا أنّهم ركزوا على صدق العاطفة ووضوح

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 308.

(2)الصناعتين، أبو هلال العسكري 137.

الفكرة، وابتعدوا عن الرمزية والتجريد والإغراق في الخيالات والأوهام، فبالغ بعضهم في "إلباس الأشياء صور المحسوسات لإخراجها من الخفاء إلى الجلاء ومن الغموض إلى الوضوح"[1]. فاهتم القدماء بوضوح التشبيه، وبضرورة ابتعاد المعنى عن الغموض، "فينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيحاء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[2].

ومع ذلك فقد أدرك العرب القدماء أهمية الاستعارة ومدى ما تقدّمه للصورة من جمال إذا ما أُحسن اختيارها، فقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ مكمن جمال الاستعارة في خفائها: "واعلم أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلما زدت التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسناً"[3].

وتحدّثوا عن التشبيه الذي هو أقرب الأشياء إلى مفهوم الصورة الحديثة، فجعلوا مهمته الإسهام في إيضاح المعنى وتأكيده، وجعلوه على ضربين؛ ضرب حسن وآخر قبيح؛ "فالحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والقبيح ما كان خلاف ذلك"[4].

---

(1)فن الشعر، إحسان عباس 2/ 87.

(2)الموشح، المرزباني 143.

(3) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 292.

(4)العمدة، ابن رشيق القيرواني 1/ 287.

لذلك مال القدماء إلى الاعتماد على الحسّ في تصوراتهم، فشبّهوا المرأة بالشمس وبالقمر، والكثيب والغزال، والبقرة الوحشية، والدرّ، وهذه الصور وغيرها ماديّة بعيدة عن المعنويات. فمالت صور الشعراء إلى تصوير ما تقع عليه الحواس أكثر من اهتمامهم بالتشبيهات الخيالية، فلم يرغبوا في تصوير ما وراء المنظور، فأحسن الصور في نظرهم "ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كلّ شبه مصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مشتبهاً به صورة ومعنى"[1]. ولذلك أُعجب النقّاد العرب بقول الوأواء[2]:

فأسلبلت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضّت على العنّاب بالبَرَدِ

وكذلك أُعجبوا بقول امرئ القيس[3]: وقالوا: "إنّه من أفضل التشبيه".

له أيطلا ظَبي وساقا نعامةٍ وإرخاء سرحانٍ وتقريبُ تتفُلِ[*]

وانطلاقاً من تفضيل العرب للوضوح في المعنى، وللصور المادية المحسوسة، فقد انجذبوا إلى هذه الصور بسبب وضوحها، فالمعنى في البيتين

---

(1)عيار الشعر، ابن طباطبا 11.

(2) ديوان المعاني، العسكري 1/ 156.

(3)العمدة، ابن رشيق القيرواني 1/ 289.

(*)أيطلا: أيطل، وهو الكشح أي ما بين آخر الضلوع إلى الورك. لسان العرب، مادة (أطل).

الإرخاء: جريٌ ليس بشديد. لسان العرب، مادة (رخي).

السرحان: الذئب.

تتفل: ولد الثعلب.

واضح لا تعقيد فيه ولا غموض، والصورة فيها ليست مركبة؛ مما يُبرز أنّ الصورة في الشعر القديم اعتمدت على الخيال القريب الذي لا يتعدى حدود الحواس إلا ما ندر، ويحتفل احتفالاً كبيراً بالوضوح، وينفر من الغموض والإبهام.

أمّا التخييل فقد عدّه القدماء ضرباً من الخداع والتزويق، "فالشاعر يثبت أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا يُرى"[1].

ومن تأثّر منهم بمصطلح التخييل فقد استأنس بآراء أرسطو القائمة على المنطق، وبأنّ "الشعر لا يخاطب الفكر بل يخاطب المخيلة، ورأوا أنّ التخييل يعتمد على المحسوسات"[2]. وذلك مثبت من فهم العرب للشعر، فقد فهموا الشعر على أنّه "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"[3].

وبقيت الصورة ملتصقة بالبيئة الشعرية المتمسكة بعمود الشعر وتقاليده الموروثة؛ لذلك حامت حول جوانب مادية محسوسة ومحسوبة الأبعاد، أو حول بعض الصور التهويمية التي تحفل بالغريب النادر. ومع

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 311.

(2)الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 68.

(3) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام 1/ 6.

كلّ ذلك فقد تميزت الصورة القديمة بالمقابلات و"القياس والموازنة واستنتاج العام من الخاص، وترتيب الحالات الخاصة تبعاً للقاعدة العامة"[1].

ويمكن إجمال الصورة الفنية في الشعر القديم بأنّها التزام الشعراء بنمط معيّن من التصوير الذي يقوم على قوة اللفظ، وحسن الصياغة، وجودة السبك، وكان التزام الشعراء بمقاييس عمود الشعر أكثر من جنوحهم إلى الخيال. ونظر النقّاد العرب إلى التشبيه والاستعارة على أنّهما وسائل تزيين؛ لذلك ارتبطت الصورة عندهم بالحسّ والمادة، ونقل البيئة المحيطة بهم وعناصرها إلى أعمالهم الشعرية، فاستعانوا بالتشبيهات والاستعارات المادية إلى حدّ بعيد.

إذن مصطلح الصورة الفنية وُجد عند القدماء، وبخاصة من حيث المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح... فعالج القدماء قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب والظروف البيئية والتاريخية والحضارية، فاهتموا بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وركّزوا على دراسة الصورة في قصائد كبار الشعراء كأبي تمام والبحتري وابن المعتز وغيرهم... والتفتوا إلى الصورة في الشعر باعتبارها خصيصة من خصائصه، فكانت الصورة وسيلة يتوسل بها النقّاد للمفاضلة بين الشعراء، ومناقشة قضية السرقات الشعريّة.

---

(1) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 188.

فالشعر؛ قديمه وحديثه قائم على الصورة الفنية، ولكن استخدام هذه الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لاختلاف العواطف والبيئة، والثقافة التي ينماز بها الشاعر. ونجاح الصورة يُقاس بمدى ما تحققه من تناسب بين الحالة النفسية والشعورية للشاعر، والحالة الخارجية، أي العالم الخارجي الذي يصوّره هذا الشاعر.

في نهاية المطاف ترى الدراسة أنّ الجاحظ عندما يقرر "أنّ الشعر جنس من التصوير"، يُستشف من هذه العبارة أنّه قدّم الحسيّ على المعنويّ؛ للتأثير في المتلقي واستمالته، وبهذا التقديم الحسيّ يجعل التصوير في الشعر كالرسم، وإن اختلفت المادة في كلّ منهما.

ويمكن أن نستخلص من مقولة الجاحظ تلك أنّه بهذا التقديم ركّز على الصورة البصرية، فهي الأكثر التصاقاً بالمتلقي والأقرب إلى تصوّره وإدراكه، وهذا هو مبدأ التجسيم والتجسيد الذي يوليه النقاد المحدثون عنايتهم. أمّا عبد القاهر عندما قابل بين الشعر والرسم، فإنّه ركّز على الجانب البصري في التصوير الفني، وهو بذلك يكون قد سبق المحدثين الذين رأوا أنّ الصورة هي "الرسم بالكلمات". وهذا يؤكد أنّ القدماء قد أرسوا دعائم الصورة الفنية، ووضعوا أسسها الأولى، واللبنة التي على أساسها أكمل المحدثون بناء الصورة في الشعر العربي.

المبحث الثالث: الصورة الفنية في النقد الحديث

احتلّ مصطلح الصورة الفنية مساحة واسعة في الدراسات النقدية الحديثة؛ لأنّ الصورة ركن رئيس من أركان العمل الفني، وهي وسيلة الشاعر التي يتوسل بها في صياغة تجربته الشعرية، وهي سبيله لإيصال فكرته إلى المتلقي. ويحكم بها له أو عليه.

إنّ الذي عليه أكثر الدارسين أنّ الصورة الفنية بوصفها مصطلحاً نقدياً حديثاً ظهرت في ظلّ المذهب الرومانسي، و"مع نظرية كولردج في الخيال الإنساني والخيال الشعري، إذ قسّم الخيال إلى؛ أوّلي وهو الإحساس الذي به يدرك الإنسان عالم الظواهر، وثانوي وهو الخيال الشعري"[1].

فهل يختلف مفهوم الصورة الفنية حديثاً عنه قديماً؟ إنّ النقد القديم عرف الصورة الفنية بمفهوم ذلك العصر وبما يتناسب مع الظروف البيئية والتاريخية والحضارية للعصر. والنقد الحديث طوّر هذا المفهوم بما يتلاءم والمستجدات الثقافية والحضارية التي استجدت بامتزاج الثقافات وتلاقح الحضارات. ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ بعض النقّاد المحدثين تجاهلوا إلى حدّ كبير كثيراً من مباحث البلاغة العربية ومقاييسها التي هي أساس الصورة الفنية قديماً، واعتمدوا في تقييمهم وتحديدهم للصورة الفنية على معايير وموازين جديدة، فاشتمل مصطلح الصورة على

---

(1)الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف 47.

جميع الطرق الممكنة لصناعة العمل الأدبي. وتركزت مقاييس الصورة الفنية في العصر الحديث على التشبيه، والمجاز، والرمز، كما اهتم النقّاد بالخيال بل جعله بعضهم "أساس الصورة الفنية، فتركوا الحرّية للشاعر في إطلاق خياله دون تقييد"[1]. فالصورة الفنية الحديثة صورة حسيّة ومجازية، تحوي شعوراً إنسانياً، ودفقاً شعورياً أو عاطفة، ويميل فيها الشاعر إلى الجدّة والطرافة. فأصبحت غاية الصورة أن تُحدث تأثيراً في نفس المتلقي، وأن تترك لديه انطباعاً ما. فبالصورة يستطيع الشاعر أن "يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[2].

ويُقاس نجاح الصورة الفنية في العصر الحديث بمدى ما تحمله من شحنات عاطفية، فلم يعد جمال الصورة مرتبطاً بمطابقتها أو مقاربتها للواقع. والعاطفة يجب أن تكون صادقة، وليست مصطنعة؛ لأنّ الشاعر بها يصوغ انفعالاته بصور فنية تترك أثراً في النفوس. بناء عليه لا بدّ للشاعر من صياغة صوره بألفاظ مألوفة بعيدة عن المصطلحات الجافة، فاللغة غير المألوفة تقلل من تأثير الصورة، "فالعمل الفني لا يصمد ولا يهيمن إلا بقيمته اللغوية"[3]. فاللفظ أساس في البنية الفنية، لذلك يتخير الشاعر اللغة التي تترك أثراً في المتلقي. ويُصاحب اللفظ الإيحاءُ، فهو شرط رئيس يجب

---

(1) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب 248.

(2)الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح 149.

(3)الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 261.

توافره في الصورة؛ لأنّ الإيحاء أوقع في النفس وأشدّ علوقاً في القلب، فالصورة الإيحائية فيها "متعة نفسية، ومتعة عقلية تبعث النشاط ولذّة الفكر"[1].

إنّ الصورة الفنية في الشعر الحديث لا بدّ أن تتسم بالوحدة، بحيث تتم الصورة في نطاق وحدة معينة، فلا تكون متنافرة متباعدة؛ لأنّ مهمة الشاعر ليست محصورة في البحث عن المتناقضات والمتباعدات ليؤلف بينها، دون رابط أو اهتمام بالعلاقات الطبيعية التي تربط بين الأشياء، فجمال الصورة يزداد كلما حملت تشويقاً إلى الصورة التي تليها.

لعلّ من أول الدراسات التي ظهرت تحمل الصورة عنواناً لها هي دراسة ناصف (1958م). وقد أنكر ناصف في دراسته تلك جهود القدماء، ونفى عنهم أية مزية أو فضل أو سبق في فهم الصورة، بحجة "أنّ النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر"[2]. وأنكر في الوقت نفسه اهتمام العرب بالخيال، فيقول: "والحقّ أنّ لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي"[3].

---

(1)الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 83.

(2)الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 9.

(3) المصدر نفسه 9.

فعرّف ناصف الصورة بناء على رأيه السابق "بأنّها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[1]. وهنا لا بدّ للباحث أن يتساءل؛ هل كان ناصف منصفاً حين نفى عن القدماء أي مزية أو فضل أو سبق في فهم الصورة؟[2].

في الحقيقة إنّ عبد القاهر قد اقترب من فهم المحدثين للصورة، ولا ننكر أنّه ركّز على الجانب البصري في التصوير لكنه تجاوز ذلك إلى ما تثيره الصورة من إحساسات ممكنة يتكون منها الإدراك الإنساني. وقد أكّد عدد من النقاد أنّ الصورة الفنية المعاصرة ما هي في حقيقتها إلا امتداد لبلاغة الجرجاني وفهمه للصورة الفنية. وهذا ما ذهب إليه (الولي محمد) في (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي)، إذ أبرز في دراسته للصورة الشعرية أثر الجرجاني ودوره في إرساء مفهوم الصورة الفنية[3].

وناصف الذي تبنى الطرح الأوروبي في حقل الصورة، ورأى أنّ مصطلح الاستعارة أشمل من مصطلح الصورة؛ لاعتقاده أنّ الصورة تدلّ على ما له صلة بالتعبير الحسيّ فحسب، فإنّ الدراسة توصلت إلى أنّ مصطلح الصورة أعمّ وأشمل؛ لأنّه يشمل أنماطاً تعبيرية مختلفة؛ بلاغية وغير بلاغية. ولا ينكر أحد أنّ الاستعارة لها قدرة على تخطّي الحدود، وكسر الحواجز، وإذابة الفواصل، وخلق التفاعل والتجانس بين الأشياء. لكن الصورة

---

(1)الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 189

(2)المصدر نفسه 68.

(3)الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد 293.

بمفهومها الأعمّ ليست مجرد نقل للواقع أو محاكاة له، بل هي ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع كتعبير عن حالة نفسية شعورية وجدانية، تلجأ إلى الترميز أو التشكيل الفني بحدّ ذاته.

فالصورة ذات قيمة جمالية دلالية وتركيبية، يركّبها الشاعر بوجدان مُرهف، وقدرة خيالية تحوّل هذا الوجدان إلى صور شعرية تتأرجح بين الحسيّة والذهنية؛ لأنّها منطلقة من واقع متحرك. فالخيال طاقة ذات عوالم تعبيرية يوظفها الشاعر من خلال المجاز، والاستعارة، والتشبيه، والتورية، والتضاد، وغير ذلك من أنماط صورية، وتشكيلات فنية.

وقد تعددت آراء النقاد واتجاهاتهم بعد دراسة ناصف، فظهرت ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول المتأثّر بالطرح الغربي لمفهوم الصورة الفنية، وأنكر هؤلاء الجهود القديمة في هذا المجال... فأخذوا النصوص العربية وطبّقوا عليها المقاييس الغربية، فتراءت لهم صورة المرأة رمزاً للمعبودة الشمس، وصورة الثور الوحشي رمزاً للمعبود القمر... وهذا ما فعله نصرت عبد الرحمن في دراسته الموسومة بـ(الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث). وقد قال عبد الرحمن عن الصورة إنّها "تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري، وعن صندوق الأصباغ، وعن البلاغة"[1]. ومع إنكار عبد الرحمن للصورة

(1) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن 5.

البلاغية إلا أنّه عاد إليها، ولم يقدّم تعريفاً واضحاً للصورة الفنية في دراسته، وأخضع الشعر العربي الذي ظهر في ظروف معينة، وفي بيئة محددة لمشرحة النظرية الأوروبية، والمقاييس الغربية.

وقد اعتنق هذا الاتجاه الغربي كلّ من علي البطل في دراسته (الصورة في الشعر العربي حتى آواخر القرن الثاني الهجري دراسة في تطورها وأصولها) فاتخذ (البطل) المنهج الأسطوريّ، وطبّقه على الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري، فيقول: "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"[1]. وقد رفض البطل -كما فعل عبد الرحمن- ارتكاز الصورة على البلاغة؛ "لقد رفضت بعض الدراسات التي أُنجزت حديثاً عن الصورة؛ لأنّها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة"[2].

وردّ البصير في دراسته (بناء الصورة الفنية في البيان العربي) على أصحاب هذا الاتجاه، بأنّهم انهالوا على الشعر العربي "جزّاً وتقطيعاً عسى أن يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى"[3]. وأضاف

---

(1) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل 8.

(2) المصدر نفسه 8.

(3) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير 175.

البصير: "إنّ نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصورة الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر، تراث أمّة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فنّاً، وفي مضمار دراسته تطبيقاً..."[1].

أمّا الاتجاه الثاني فقد تشبّث بالقديم واحتذى نظرة القدماء إلى الصورة الفنية، ويمثّل هذا الاتجاه كامل البصير في كتابه (بناء الصورة الفنية في البيان العربي). وقد رأى أصحاب هذا الاتجاه أنّ الصورة القديمة كانت تميل إلى البساطة والوضوح؛ لأنّ كلّ شيء في حياة العربي كان بسيطاً بعيداً عن التعقيدات. وركّز أصحاب هذا الاتجاه على الأنماط البلاغية التقليدية المعروفة، وبخاصة التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها.

وظهر اتجاه ثالث معتدل حاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ فأقرّ بفضل القدماء، وأثرهم في رسم ملامح الصورة الفنية، وبين ميزة المحدثين وما أضافوه إلى مفهوم الصورة الفنية. ومن هؤلاء علي إبراهيم أبو زيد في (الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي) وعبد الفتاح صالح نافع في (الصورة في شعر بشار بن برد) وجابر عصفور في (الصورة الفنية في التراث العربي القديم). ونادى محمد حسن عبد الله في (الصورة والبناء الشعري) بترسيخ مبدأ التّخلي عن التصنيف المذهبي للشعراء، والنظر إلى الصورة نفسها، "فليس في الصورة قديم وجديد، وإنّما في الصورة أصيل

---

(1) المصدر السابق 200.

وزائف"[1]. وعرّف الناقد نفسه الصورة على أنّها "صورة حسيّة في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شُحنت -منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة، أو انفعالاً"[2].

أما إذا ما انتقلنا إلى تعريف النقّاد المحدثين للصورة، فسنجد أنّها تعريفات كثيرة، يصعب حصرها. ولكن يمكن اختيار بعضها للكشف عن هذه التوجهات المتباينة، فيعرّفها (القطّ) بقوله: "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3].

ونلحظ أنّ الصورة عند القطّ جمعت الجانب الموسيقي واللفظي والبلاغي والدلالي، فقد كان تعريفه جامعاً لكلّ مكونات القصيدة.

أمّا عبد الفتاح صالح نافع فيرى أنّ الصورة هي: "الصيغة اللفظية التي يقدّم فيها الأديب فكرته، ويصوّر تجربته، ويتضمن اصطلاح

---

(1)الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله 23.

(2)الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله 2.

(3) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط 435.

الصـــورة الشعريـــة جميع الطـــرق الممكنـــة لصناعـة نوع التعبـير الـذي يُرى عليه الشيء مشابهاً أو متفقـاً مـع آخـر، ويمكـــن أن يتركـز في ثلاثـــة أصنـــاف هـــي:التشبيه والمجاز والرمز"[1].

ويعرّفها أحمد حسن الزيـات بقولـه: "والمـراد بالصـورة: إبـراز المعنـى العقلي -أو الحسيّ- في صورة محسّة، وهي خلق المعنى والأفكار المجـرّدة، أو الواقع الخارجي -من خلال النفس- خلقاً جديداً"[2]. وهذا يعني أنّ الزيات اهتمّ بإبراز المعنى في صوره المحسوسة، -ويبدو من خـلال هـذا الاهـتمام- تأثّره بالمفاهيم التراثية للصورة. ولكنه اشترط أن يتم إبراز المعنى مـن خـلال المبدع ذاته ببيان وجهة نظره الخاصة وتجربته الذاتيـة، وفـرض مـا لديـه مـن تجديد وإبداع.

ويعرّف سي ديلويس الصورة على أنّها: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفـة"[3]. فالصـورة لوحـة فنيـة والكلـمات هـي الخطـوط والألوان التي تتشكل منها هذه اللوحة... والمبدع لا بـدّ أن يسـتغل دلالات الألفاظ الحسيّة والإيحائية، هذا مع العلـم أنّ هنـاك رسـوماً ومشـاهد تبـدو خالية أو فقيرة من الصورة الفنية، حتى وإن ظهرت في شكل كلمات.

---

(1) الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع 47.

(2) دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات 62.

(3) الصورة الشعرية، سي ديلويس 23.

إذن الصورة -بعد كلّ ما تقدّم- ترتكز على ثلاثة محاور رئيسة في العمل الفني، وهي: القصيدة، والشاعر، والمتلقي، وتتكون مما يصوغه الشاعر بعبارات دالة موحية، نابعة من عاطفة جياشة، وخيال واسع يُقارب فيها أو يُباعد بالتجسيد تارة وبالتشخيص أخرى، وبكلّ الوسائل الفنية المتاحة له؛ ليترك أثراً في المتلقي، بتقديم قيم فنية جمالية وأخرى معنوية تعجز الكلمة المعجمية المجردة عن إيضاحها وإيصالها للمتلقي.

المبحث الرابع: أهمية الصورة الفنية ووظيفتها

لعلّ الحديث عن أهمية الصورة ووظيفتها، يستدعي أن نشير إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد والدارسين عبر العصور الأدبية جميعها. ففضّل بعضهم اللفظ عن المعنى، بتقديم اللفظ، وآخرون قدّموا المعنى، وغيرهم حاول التوفيق بين الأمرين.

فالجاحظ (255هـ) ردّ البراعة والجودة إلى الصياغة والتصوير، وقلّل من شأن المعاني فهي "مطروحة في الطريق يعرفها كلّ الناس"[1]. ثمّ جاء ابن قتيبة (276هـ) ليقسم الشعر إلى أقسام، فحدّدها بقسم "حسن لفظه ومعناه، وقسم حسن لفظه دون معناه، وقسم حسن معناه دون لفظه، وقسم ساء لفظه ومعناه"[2]. أمّا قدامة (337هـ) فقرّر أنّ "معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[3]. وقرّر الآمدي (370هـ) أنّ صحة التأليف في الشعر أقوى دعائمه، "فكلّ من كان أصح تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"[4].

وجاء عبد القاهر الجرجاني (471هـ) ليضع نظرية النظم، التي تعدّ بحقّ نظرية متميزة في باب اللفظ والمعنى، وقد لخّص نظريته بقوله: "وجملة

---

(1)الحيوان، الجاحظ 1/ 13.

(2)الشعر والشعراء، ابن قتيبة 64-69

(3)نقد الشعر، قدامة بن جعفر 4/ 76.

(4)الموازنة، الآمدي 1/ 405

القول أنّه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو إسواراً أو غيرهما من أصناف الحليّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء، وأفعال، وحروف شعراً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه"[1]. لقد استطاع هذا الناقد الكبير أن يبلغ القمة بخروجه على المألوف والسطحي بوضعه نظرية النّظم الجامعة لثنائية اللفظ والمعنى، ولتحديد معالم الصورة الفنية ومحدداتها.

إنّ المعنى -والحالة هذه- هو "الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في الذهن، والبلاغة في بلوغ القصد والغاية"[2]. فالشاعر يعبّر عن معانيه وأفكاره تعبيراً متميزاً؛ بما يحدثه في هذه المعاني والأفكار من صياغة خاصة به، وهو في ذلك حاله حال أي صانع من الصُّناع في الحرف والمهن السائدة. فهؤلاء يختلفون في أساليب عملهم، مع أنهم متفقون على الرغبة في إخراج أعمالهم بصورة خلاقة مدهشة.

وتُعدّ الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجهاً من أوجه الدلالة، لذلك فإنّ أهميتها تكمن في ما تحدثه في المعاني من خصوصية وتأثير، مع العلم أنّ الصورة لن تغير طبيعة المعنى أو مدلولاته، بل يتم التغير في طريقة العرض، وشكله، وفي كيفية التقديم، فهي تعمل على تحسين المعنى

---

(1)دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني 315.

(2)الصورة الفنية، جابر عصفور 319.

وتزيينه. ففي هذا الإطار تحدّث الجاحظ، والمبرد، وابن المعتز عن أهمية الكنايات والتعريض والتلميح..[1].

أما ثعلب (291هـ) فقد وقف عند لطافة المعنى، فألحق به "كلّ ما يدلّ على الإيحاء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه"[2]. وتوقف قدامة بن جعفر (ق3هـ) أمام الإرداف(*)باعتباره وسيلة من وسائل التعبير، تضفي بعداً جيداً وخصوصية وتأثيراً واضحاً على المعاني. وتحدث النقاد اللاحقون عن أهمية المجاز وفائدته، مثل الآمدي، وابن جني، والعسكري، وابن فارس، وغيرهم... أما الجرجاني صاحب (الوساطة) فقد ذهب إلى أنّ الاستعارة تُعدّ أحد أعمدة الكلام، "فبها يُتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[3].

وجاء القرن الخامس الهجري؛ ليظهر فيه الشريفان الرضي والمرتضى، فأبرزا أهمية المجاز على الكلام، وما يضفيه من رونق، فقال المرتضى: "إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كلّه على الحقيقة، كان

---

(1) المصدر نفسه 223-225.

(2) قواعد الشعر، ثعلب 44.

(*) الإرداف: ائتلاف اللفظ بالمعنى، وهو باب من أهم أبواب عناصر الشعر التي حدّدها قدامة، وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك، بل بلفظ يدلّ على معنى هو رادفه وتابع له، فإذا أدلّ على التابع أبان عن المتبوع. العمدة، ابن رشيق القيرواني 1/ 97.

(3) الوساطة، القاضي الجرجاني 428.

بعيداً عن الفصاحة، بريّاً من البلاغة"[1]. وتوقف ابن رشيق عند هذه الحلي، فقال: "لا ينبغي للشعر أن يكون مغسولاً من هذه الحلي"[2].

إذن فالصورة الفنية هي مجموعة العلائق الحسيّة والمعنويّة المتداخلة التي تتضمن حسّاً وجدانياً، وإيقاعاً داخلياً وإيحاءً ورمزاً، يوظف فيها الشاعر العلاقة بين الأصوات والمعاني والموسيقى. لذلك لا بدّ للشاعر أن يتمتع بحساسيّة مفرطة لأصوات اللغة، ويمتلك قدرة فائقة على الملاءمة بين الصوت والمعنى، فيعرف كيف يوازن بين الأصوات والأفكار من جهة، وبين الأحداث المصوّرة من جهة أخرى.

إنّ الصورة لا بدّ أن تعبّر عن تجربة الشاعر الشعورية الذاتية، وما الجناس والتضاد، والتشخيص، والتجسيم، والتكرار إلا صور وسمات للإيقاع الشعري في البيت، ومن ثم في القصيدة. فقد يستثمر الشاعر التكرار -مثلاً- ليضفي على البيت أو القصيدة نغمة إيقاعية تخدم الصورة الكلّية للعمل الفني. فما مدى تأثير هذه الخصوصيات في المتلقي؟ وإلى أي حدّ يمكن للمتلقي أن يستجيب لهذه الخصوصيات التي تحدثها الصورة الفنية في المعنى؟ أسئلة كثيرة يمكن أن يطرحها الباحث للاستدلال على أهمية الصورة الفنية. إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة بحاجة إلى الغوص في أعماق الماضي؛ لاستجلاء أهمية الصورة وأبعادها.

---

(1)الأمالي، المرتضى 2/ 95.

(2)العمدة، ابن رشيق القيرواني 1/ 285.

ولقد حاول كشاجم (360هـ) أن يتوقف على هذه الخصوصية عندما أشار إلى ظاهرة الغناء، محاولاً تعليل شوق النفس الإنسانية إلى الغناء، "فالمتلقي يعجب بالغناء ويتشوق إلى سماعه، فهو يسعى إلى التعرّف على شيء غامض في النفس الإنسانية لا يعرفه ولا يدرك ماهيته"[1]. فالنادر من الصور يثير فضول المتلقي، فالنفس تواقة إلى ما تجهله.

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ليتلقف هذه الفكرة، لكنه بسّطها، بردّ الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطري من النفس الإنسانية، فانتهى إلى أنّ المعنى عندما يرد على المتلقي مجرّداً، فإنّه لا يثير لديه فضولاً أو شوقاً، "أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنّه يرد إلى المتلقي بشكل غير مباشر، لا يتجلى ويتضح إلا بطول تفكير، وتحريك الخاطر، وكلما كان التمثيل ألطف كان إمتاعه على المتلقي أكثر، وإباؤه أظهر..."[2].

بعد كلّ هذا التأريخ لأهمية الصورة الفنية، نستطيع القول إنّ أهميتها تتمثل في قدرتها على لفت انتباه المتلقي، وفي مدى استفزازها لتفاعل هذا المتلقي مع المعنى الذي تعرضه الصورة.

إذن فالصورة الفنية التي تقوم على التشبيه أو الاستعارة أو التضاد أو الرمز أو الأسطورة، ليست مجرد نقل للمعنى أو تقرير أنّ شيئاً يشبه آخر، بل

---

(1) أدب النديم، كشاجم 30.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 41.

هي مجموع الانفعالات والمشاعر التي تمور في نفس الشاعر. وهذا يعني أنّ الصورة لا بدّ أن تنقل حالة نفسية؛ لتصبح أداة لخلق خيال شعري منبثق من تجربة شعورية، تُترجم في عملية خلق فني إبداعي، وبناء على ذلك فإنّ أهمية الصورة تنبع من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وفي مدى تأثيرها على المتلقي، فما أبعاد هذا التأثير؟ وهل ينحصر- في المتعة الذهنية؟ إنّ الصورة الفنية تنقل معنى، وتصوّر حالة نفسية وجدانية، وما دام الأمر كذلك؛ فإنّ من أهم وظائفها؛ الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية. فالشاعر يعمد إلى تصوير تجربته ومن ثمّ إيصالها للمتلقي. فهو يعيش تجربة فيها مزيج من الانفعالات والأحاسيس التي تحتاج إلى تجسيد، "فالصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي"[1]. وهي بما تحمله من دلالات وإيحاءات تكشف عن التجربة الشعورية لدى الشاعر، فبها يستطيع نقل هذه التجربة إلى المتلقي، فالكلام لا يكون فنّاً إلا إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة. وهذه الوظيفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على إيصال هذه التجربة إلى الناس، وبمدى ما يتركه ذلك فيهم من تأثير.

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال 442.

فمهمة الصورة أن تثير في نفس المتلقي الانفعالات والذكريات، "فالنفس الإنسانية مولعة بكلّ ما هو جميل، أمّا المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس"[1].

وللصورة مهمة أخرى إلى جانب نقلها لتجربة الشاعر؛ هي إيصال هذه التجربة إلى المتلقي، فهي تقوم بدور بارز في تزيين هذه التجربة الذاتية للشاعر، فتصبح المعاني جميلة، حتى وإن كانت منفرة في الواقع. فنلحظ كيف استطاع الشاعر أن يصوّر المصلوب -وهي صورة منفرة في الواقع- بصورة فنية استطاعت تجميل هذه الصورة ورسمها؛ لإيصالها إلى المتلقي بصورة مقبولة[2]:

كأنّه عاشقٌ قد مدّ صفحتَهُ ... يومَ الوداعِ إلى توديعِ مُرتحلِ(*)

أو قائمٌ من نُعاسٍ فيه لَوثتُه ... مُواصلٌ لتمطّيهِ من الكَسَلِ

فقد صوّر المصلوب بصورة العاشق الذي يودّع مفارقاً. وفي البيت الثاني بصورة القائم من نومه وهو يتمطى من الكسل.

وتترك الصورة لذّة جمالية لدى المتلقي، فيحسّ بمتعة فنية؛ لذلك تعلق المعاني في ذهنه أكثر منها لو قدمت جافة مجردة . وهذا مما يجعل الشعر أسهل حفظاً، وأيسر تذكراً. وتهدف كذلك إلى عرض الحقائق والواقع المألوف في

---

(1)الصورة البيانية، حفني محمد شرف 221.

(2)الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل 20-21.

(*)البيتان للأخيطل الصغير، شاعر عباسي مغمور، ورد ذكره في أسرار البلاغة 1/ 97.

صورة حيّة، ونمط روحي؛ من خلال تعميق المحسوسات وبعث الحياة في الجمادات. كما تنقل الصورة المتلقي بدلالاتها وإيحاءاتها إلى معان أخرى جديدة تستخلص من المعنى، وهو ما أُطلق عليه (معنى المعنى)[1]. ويستطيع الشاعر بالصورة أن يقيم علاقات جديدة بين الألفاظ، وأن يستحدث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود إلى مفهوم معنويّ أو دلالة نفسية، ذات تأثير في المتلقي.

وتستمد الصورة الفنية أهميتها مما تمثله من قيم جمالية وذوقية خاصة، ترتقي بذوق المتلقي وحسّه اللغوي والفني. فمن خلال الصورة يستطيع الشاعر استحداث حالة فنية، مقرونة ببناء شعري متميز، "فالشعر لا يكون شعراً إلا بالصورة"[2].

إنّ الصورة الشعرية هي القوة الباقية للقصيدة، وبالصورة يستطيع الشاعر إعادة بناء الواقع ورسمه، فالصورة باقية، رغم تغير الأزمان وتغير المذاهب، وبها يتعمق المعنى وتخلد القصيدة، فقد ظلّ بيت بشار سائراً وترددده الألسن رغم مرور السنوات؛ لجمال التصوير فيه عندما قال[3]:

كأنّ مثار النّقْعِ فوقَ رؤوسِنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكِبُه

---

(1) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال 73.

(2) جمالية الصورة الشعرية، خالد حسين حسين 26.

(3) ديوان بشار بن برد 301.

وتظلّ الصورة أفضل أداة للتعبير عن التجربة العاطفية، وعن الحالة الشعورية للشاعر، فهي واسطة الشعر وجوهره، وبها يميز النقاد شاعراً عن آخر. جملة القول إنّ الصورة بما تمتلكه من تكثيف لغوي ومن ثراء، وقدرة دلالية وإيحائية أعظم تأثيراً من اللفظ المجرد الجامد.

المبحث الخامس: موازنة بين الصورة الفنية قديماً وحديثاً

إذا كانت الصورة الفنية قديماً اعتمدت على التشبيهات والاستعارات، فإنّ المفهوم الحديث وسّع من إطار الصورة، فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة في تحديد مفهوم المصطلح الحديث للصورة الفنية، فقد تخلو الصورة في الشعر الحديث من المجاز ومع ذلك فهي تدلّ على خيال خصب، وقد لا يلجأ الشاعر الحديث إلى الأساليب المجازية الموروثة المعروفة، ومع ذلك يبدع صوراً تمور بالحركة الدائبة، تَسري في أوصال المتلقي، وتترك فيه تأثيراً، أمّا المصادر التي أولاها المحدثون عنايتهم لبناء صورهم الفنية فقد تعددت وتنوعت، منها؛ "علم النفس، والاستطيقا، والدراسات الأدبية والنقدية، والظلال الخاصة التي تلقيها فلسفات المدارس الأدبية على هذا المصطلح"[1]. فالمدارس الأدبية التي قامت على أنقاض بعضها كالبرناسية، والرومانتيكية، والواقعية، والرمزية، ابتدع أصحابها وسائل خاصة في التعبير؛ "كتصوير المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمسموعات، وهو ما أطلقوا عليه تراسل الحواس أو تبادل معطيات الحواس"[*][2].

---

(1)الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل 474.

(*) تراسل الحواس: وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، والمشمومات أنغاماً. انظر النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، عبد الإله الصائغ 85.

(2) المدخل للنقد الأدبي، محمد غنيمي هلال 387.

أما الصورة القديمة فكانت تميل إلى الإيجاز والتركيز؛ وهذا ما فرضته البيئة وفرضته المقاييس النقدية آنذاك، بينما تميل الصورة الحديثة إلى التفصيل والاتساع، لأنّها تعتمد على الامتاع الانفعالي كما تعتمد على عنصر- إبداعي. وقللت الصورة القديمة من عنصر التكامل، أو ما يسمى بالصورة الكلّية، لكن الصورة الحديثة اهتمت بالجانب الكلّي للصورة؛ لأنّها عُنيت بالحالة النفسية أو الفكرية . لم يمزج الشاعر القديم صوره الفنية بمشاعره الخاصة، بل كانت صوره في معظمها التقاطاً لمظاهر الطبيعة وإضفاء مسحة جمالية عليها. فكانت الصورة القديمة حسيّة إلى حدّ بعيد، فإذا ما قرأنا هذه الأبيات للوأواء الدمشقي[1]:

ذُرى شجر للطّيْرِ فيهِ تشاجُرُ كأنّ صنوف النّوْرِ فيهِ جواهرُ

كأنّ القماري والبلابلَ بيننا قِيانٌ وأوْراقُ الغصونِ ستائرُ

شَربنا على ذاك الترنّمِ قهوةً كأنّ على حافاتها الدرَّ دائرُ

فستتمثل لنا تلك السّمة الحسّية في الصورة، إذ صوّر الشاعر الطبيعة بأشجارها وأطيارها. فالتقط ما وقع عليه نظره، وما تناهى إلى سمعه، وأعاد رسمه بالكلمات، كما الرسام يعيد تشكيل الطبيعة بالخطوط والألوان، وتنماز الصورة الحديثة بالحيوية؛ لأنّها تتكون تكوناً عضوياً، وليست مجرد حشد لمجموعة عناصر جامدة. وأصبحت أداة تعبيرية إذ يستطيع القارئ أن يأخذ

(1) ديوان الوأواء 114.

من خلالها معنى جديداً. ومن خلال هذه الرؤية الحديثة للصورة الفنية فلقد تأثرت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بتوضيح مفهوم الصورة بالدراسات السيكولوجية، فاهتم الدارسون بالتشكيل اللغوي للصورة ومنابعها الموغلة في أعماق التراث الإنساني، فاتجهت هذه الدراسات اتجاهاً سلوكياً، يهتم بالصورة الذهنية، ومدى تأثير ذلك على العمل الفني... فصنّف هؤلاء الصورة حسب مادتها إلى صور؛ "بصرية وشمية، وذوقية ولمسية؛ وهي تصنيفات اعتمدت على الحواس"[1]. وظهر في العصر الحديث اتجاه اهتم بالصورة ذات الرؤية الرمزية، فاهتم أصحاب هذا الاتجاه بالأنماط المكرورة، "واعتمدوا في ذلك على الشعائر والأساطير"[2]. وبناء عليه تعدّ الصورة الفنية تشكيلاً لغوياً، يتكون في خيال الفنان من معطيات متنوعة، يغلب عليها أنّها مستمدة من الحواس، فيدخل في تكوين هذه الصورة ما عُرف قديماً بالصورة البلاغية كالتشبيه والمجاز... بالإضافة إلى الظلال والألوان. ومصدر جمال الصورة لا يكون بالمجاز فَحَسبْ بل يَدْخل عليه جمالها كصورة، أي جمال التشكيل اللوني أو الحركي، كتشكيل قائم بذاته. ويقول مندور في هذا السياق: "إنّ أمر الصياغة في الأدب ليس شكلياً، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق

---

(1) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير 175.

(2) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل 138-140.

بظواهر الأشياء، أو تُستخدم لإيضاح المعنى وتقويته، بل هو أمر الخلق الفني في صميم حقيقته"[1].

وجملة القول إنّ "مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين؛ ابتدأ أحدهما بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإن حسُن"[2]. فالقدماء أسسوا لهذا الفن الصوريّ، والمحدثون تَرسَّموا خطاهم، وزادوا عليهم على ضوء ما استجدّ على البيئة من معطيات حضارية وثقافية، أسهمت إلى حدّ بعيد في تطور مفهوم الصورة الفنية.

بعد هذا الاستعراض المجمل للآراء النقدية المتباينة حول مفهوم الصورة الفنية تبين لنا أنّ النقاد العرب القدماء قد عرفوا التخييل، وفهموا الصورة الفنية في ضوء معطيات العصر، وطبيعته؛ لذلك انحصرت صورهم في التشبيهات والاستعارات والكنايات، وركزوا على الدور البلاغي والبياني للصورة... ومع ذلك نستطيع أن نزعم أنّهم لم يقفوا عند هذه الحدود الضيقة للصورة الحسية، بل تجاوزها بعضهم إلى صور غاية في التركيب، فوصلوا إلى أفق شعري واسع أسس لمن جاء بعد ذلك من الشعراء والنقاد الذين أولوا الصورة عنايتهم.

---

(1) في الميزان الجديد، محمد مندور 126.

(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني 79.

أما في العصر الحديث فقد ذكر أنّ الآراء النقدية التي تناولت الصورة الفنية تراوحت بين متعصب للقديم، ومحتذ له بكلّ مفرداته، أو منضبع بالنظريات الغربية ومقلد لها بتطبيقها على النصوص العربية، ومنكر على القدماء أي فضل في إيضاح مفهوم الصورة والتأسيس له. واتجاه ثالث كان توفيقياً، إذ حاول التوفيق بين القديم والحديث، فلم ينكر فضل القدماء، ولم يهمل الآراء النقدية الحديثة، ولعلّ أصحاب هذا الاتجاه هم الأقرب إلى الموضوعية والمنطق.

الفصل الثالث:الصورة الفنية في شعر الوأواء

المبحث الأول: مصادر الصورة الفنية

الصورة ركن رئيس في العمل الأدبي، وسمة يمتاز بها، وهي مكوّن أساسي في بناء القصيدة، فلا يمكن أن نتصوّر عملاً شعرياً خِلواً من الصورة الفنية. "فالشعر يوحي أو يعبّر بالصور والأشكال عن المحتوى سواء كان إحساساً أم فكرة أم معنى، والكلمة هي أداة هذا التعبير"[1].

وتُعدّ الصورة وسيلة الشاعر التي بها يستطيع تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، أو تشخيص الظواهر التي تلحّ عليه أثناء نظمه لقصيدته، مما يتيح له توضيح ما غمض أو تقريب ما بَعُد مستعيناً بخيال واسع ولغة حيّة قادرة على ترجمة أحاسيسه ومشاعره، وتجسيد تصوراته. فالشاعر "يلجأ إلى الصور التي تجسّم المعاني، وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد قوة وجمالاً، يلجأ إلى التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المبالغة أو التخييل"[2].

لم يكن النّقاد المحدثون أقلّ إلحاحاً في دراسة الصورة الفنية، فَراش كثير منهم سهام البحث والتنقير في مفهوم الصورة وأهميتها ووظيفتها ومصادرها، فقد عدّوا أنّ "أهم خصائص التعبير الشعري هو أنّه تعبير

---

(1) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل 173.

(2) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله 10.

بالصورة، وأنّ القصيدة الجيدة هي بدورها صورة"[1]. وفي ظلّ هذا يقول ضيف: "والصورة من يد صَنّاع يعرف كيف يضمّ الخط إلى الخط، واللون إلى اللون..."[2].

والوأواء شاعر لم يخرج إلى بادية، ولم يتلقَّ ثقافته من شيوخ محددين كغيره من شعراء العصر. بل تلقى ثقافته من اطلاعه على دواوين الشعراء السابقين؛ لذلك لا عجب أن يكون قد تأثّر بالأساليب الشعرية القديمة لغة وأسلوباً وصوراً فنية، ويبدو إعجاب الوأواء بكثير من الشعراء السابقين والمعاصرين له من خلال التشابه بين صوره وصورهم إلى حدّ بعيد.

وبما أنّ الشاعر لا يعيش بمعزل عن محيطه أو بيئته؛ لذلك لا بدّ أن تتشكل صوره الفنية باعتماده على مصادر تشكل مادة هذه الصور ودعائمها. ومصادر الصورة ليست واحدة عند الشعراء جميعهم، فهي تختلف من شاعر إلى آخر باختلاف ثقافته، وبيئته وظروفه التاريخية والاجتماعية، وحالته النفسية، وباختلاف الغرض الشعري، فالبيئة تعدّ مصدراً رئيساً من مصادر الصورة، لذلك نجد أنّ مصادر البدوي ليست كمصادر الحضري. كما تتأثر مصادر الصورة بسعة خيال الشاعر، وقدرته على استيعاب الأشياء من حوله وانتزاع أوجه الشبه بين المتشابهات أو حتى المتباعدات. فالصورة الجيّدة تتطلب إحساساً مرهفاً وإدراكاً دقيقاً، وتذوّقاً سليماً لجماليات الأشياء. أمّا

---

(1) المصدر السابق 8.

(2) دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف 239.

أهم مصادر الصورة الفنية عند الوأواء فهي تنحصر أو تكاد بالتراث، والطبيعة كما فطرها الله، أو مما صنعته يد الإنسان من مظاهر حضارية.

التراث:

انطلاقاً من ثقافة الشاعر التي استمدها من التراث ومن اطلاعه على دواوين الشعراء القدامى، كأبي نواس، وبشار، وابن الرومي، والطائيّن، وغيرهم. إضافة إلى وجود شاعر مثل المتنبي في عصر الوأواء لا بدّ أن يكون له أثر، فالمتنبي كان قطب الرحى في بلاط سيف الدولة، وفي عالم الشعر في ذلك الزمن. لذلك برز التراث مصدراً ملهماً للشاعر في صوره الفنية، فقد شكّل التراث للوأواء مخزوناً ثقافياً، ومنبعاً لا ينضب أفاد منه وظهر جليّاً في قصائده ومقطعاته، فلجأ إلى تصوير عيون المحبوبة بعيون المها وعيون الريم، وبالظباء، والرشا، والشادن... وهذه كلّها صور تراثية شاعت كثيراً لدى معظم الشعراء منذ العصر الجاهلي.

ومما قاله الوأواء في ذلك[1]:

رمتني ولم أسعدْ بأيامِ قُربها بِعَيْنيْ مَهاةٍ أنحسَتْني بِسَعْدها

شبه الشاعر عيون الحبيبة بعيون المها، فقد رمته بسهام عينيها كما الصائد يرمي طريدته بسهامه فيصطادها، وقد اصطادته المحبوبة بعينيْها.

ومما قاله الشاعر[2]:

---

(1) ديوان الوأواء 78.

(2) المصدر نفسه 7.

ومِن شَقوتي أنّي بُليتُ بِشادِنٍ يَتيهُ على بدْرِ الدُّجى بضيائِهِ

فها هو يشبه محبوبته بالشادن، ويراها أجمل من بدر الدّجى، فوجهها مضيء كبدر في ظلام الليل الحالك، كما نلحظ التشبيه المباشر في قوله[1]:

أُشبّه صُدغيه بخدّيه إذْ بدا بِسالِفَتيْ ريمٍ وعِطفَيْن من رَشا

فاستخدم الفعل أُشبّه ليصف جمال محبوبته، إذ شبه صدغيها بسالفتي الريم ووجنتي الرشا.

ومن ذلك قوله[2]:

هـل سَمعتُم بغزالٍ صـــادَ ليْثاً في غِياضِ

بأبي ريـمٌ رَمى قلـ بِـي بأحـــداقٍ مِـراضِ

هذه صورة تراثية طالما تكررت لدى الشعراء في العصور السابقة لعصر الشاعر، إذ صوّر محبوبته بغزال يصيد ليثاً في عرينه، وهي تبرز قدرة الشاعر على المقاربة بين المتباعدات؛ الضعف والقوة. وتكشف معايير الجمال التي تلفته، إذ تجذبه العيون ذات الأحداق الواسعة كعيون الريم.

وتتوالى الصـور الفنيـة التي تأثّـر بها الوأواء بما حفظه أو درسه من دواوين الشعراء، فمن ذلك قوله[3]:

إنّي لَتفعلُ بي لـــوا حـــظُ مُـقلـةِ الرشـأ الرّبيبِ

(1) المصدر السابق9.

(2) ديوان الوأواء 137.

(3)المصدر نفسه 52.

فِعلَ الخناجرِ بالحنا جِـــــر عندَ مُعتركِ الحروبِ

فالشاعر يلحّ على وصف عيون المحبوبة بعيون الظبي، ويشبّه رموشها بالخناجر التي تجزّ الحناجر، مع ملاحظة أنّ الشاعر قد يرصد أكثر من لون بلاغي في الأبيات، فنجد التجانس في قوله: الخناجر والحناجر. وتأثّر الوأواء بالتراث في مدحه، عندما صوّر ممدوحه وهو يجود، بالسيف وهو يضرب كما في قوله مادحاً العقيقي[1]:

يهتزُّ للجَدوى اهتزازَ مُهنَّدٍ أبلَتْ مَضاربُه الغَداةَ جُفُونا

وبيت الوأواء شبيه إلى حدّ بعيد بقول الحطيئة[2]:

كَسوبٌ ومِتلافٌ إذا ما سَألتَهُ تهلّلَ واهتزَّ اهتزازَ المهَّندِ

كما تبدو صوره الفنية المعتمدة على مخزونه التراثي في قوله مادحاً سيف الدولة[3]:

من قاسَ جدواكَ بالغَمام فـما أنـــصفَ في الحُكْمِ بيْنَ شكليْنِ

أنت إذا جُدتَ ضاحكٌ أبـداً وهـــو إذا جادَ دامـعَ العـيْـنِ

فقد شبّه جود الممدوح بالغمام الممطر، وقابل بين صورة الممدوح الضاحك وهو يجود، وصورة الغمام الباكي وهو يجود...وسبقه إلى هذه الصورة ابن الرومي في قوله[1]:

---

(1)المصدر نفسه 217.

(2)ديوان الحطيئة 62.

(3) ديوان الوأواء 222-223.

من قاسَ جَدواك يومـاً بالسُّحب أخطأ مَدْحك

السُّحبُ تُعطي وتبكـي وأنـتَ تُعطـي وتَضْحكْ

وفي قول الوأواء[2]:

فكأنّما هو خُوذَةٌ من فِضّةٍ قد رُكِّبتْ في هامةٍ من عَنْبَرِ

إذ يصـف البـدر بخـوذة فضية، فوق رأس من عنبر. فقد تأثّر بهذه الصـورة بقـول ابن المعتز (296هـ)[3]:

انظر إليه كزورقٍ من فضّةٍ قد أثقلتْهُ حمولة من عَنْبرِ

ومما لا شكّ فيه أنّ الوأواء قد تأثّر بالشعراء السابقين له، ويبدو هذا التأثر واضحاً في الألفاظ والمعاني، ولكن ما يميز الشاعر أنّه ألبس معانيه صورة مغايرة في صياغتها، فكلا الشاعرين تحدثت أبياته عن المديح، ووازن، وقابل ووظّف التضاد في بيته.

أما في بيت ابن المعتز فتعدّ الصورة صورة حسيّة، إذ يشبّه الهلال بزروق، فلون الهلال في النهار يميل نحو البياض كالفضة، فالهلال يسبح في سماء زرقاء مثل زورق يسبح في زرقة ماء البحر، ويضيف الشاعر حمولة إلى الزورق وهي العنبر.

---

(1) ديوان ابن الرومي 1/ 111.

(2) ديوان الوأواء 10.

(3) ديوان ابن المعتز 329.

وكذلك الأمر في بيت الوأواء تعدّ الصورة صورة حسيّة، فكلا الشاعرين اعتمد على مرئياته، فركّب هذه الصورة المادية التي لا يلمس من خلالها المتلقي أية روابط نفسية أو عاطفية، ولكن يشيع في الصورتين الزخرف والزينة، ولعلهم في ذلك يجارون العصر، فالأول يُعدّ في أوائل من وضعوا علم البديع، والثاني يحتذي حذو القدماء.

ولا يُعدّ هذا التأثّر بالصور التراثية مَثْلبة عند الوأواء، وليس هو أول أو آخر شاعر نهل من التراث، فقد ظلّ التراث وسيظلّ معيناً لا ينضب للشعراء، فالسابقون يبنون واللاحقون يزخرفون هذا البناء.

الطبيعة:

ظلّت الطبيعة -على مرّ العصور- ملهمة الشعراء، ومصدراً رئيساً من مصادر صورهم الفنية. والشاعر ابن بيئته، فالطبيعة بكلّ مكوناتها تشكّل صورة فنية متكاملة، يتلقفها الشاعر ليعيد رسمها حسب سعة خياله وثقافته.

فالشاعر لا بدّ أن يكون ذا ملاحظة دقيقة، وخيال واسع يرسم صور الواقع مع بعض التلوين الخيالي، شأنه في ذلك شأن الرّسام الذي يأخذ الواقع ويعيد تشكيله بريشته وألوانه، ومن هذا ما قاله المقدسي: "وصف ما يقع تحت الحسّ ويؤثر في النفس فيبرز في حُلّة قشيبة تحرك

فينا أوتار الطرب..."[1]. وفن التشبيه يُعدّ ضرباً من المحاكاة، فالشاعر في صوره الفنية يُحاكي الطبيعة بحيث يوازن أو يماثل بين ما يريد التعبير عنه من معان وبين صور الطبيعة المدركة بالحسّ.

ولعلّ التنوع البيئي في دمشق، وجمال الطبيعة أيقظ في شاعر كالوأواء رهافة حسّ وقدرة على التخيّل لرسم صور فنية بريشة فنان ألهمته الطبيعة، كما أنّ طبيعة الشاعر الميالة إلى اللهو والمجون ومجالس الشراب جعلته يتلقف مظاهر الطبيعة ومكوناتها؛ ليعيد تشكيلها بصور تشدّ الانتباه وتلفت النظر، فوصف الرياض المزهرة، والمياه الجارية، والحدائق الغنّاء، وشبّه محبوبته بالبدر وبالشّمس، وخدودها بالورد، وعيونها بالنرجس... فكثرت لديه ألفاظ مستمدة من الطبيعة، كالبَرَد، والمطر، والدُّجى، والليل، والصباح، والأغصان... والصور الفنية المستمدة من الطبيعة عند الوأواء كثيرة، ويصعب حصرها، فلا تكاد تخلو مقطعة من مقطعاته من بيت فيه صورة اعتمدت على الطبيعة.

ومن قوله في ذلك[2]:

كالشّمس حُسْناً والحُسام خُشونةً والمُزْن جُوداً والأراكَةِ لينا

فقد شبه وجه ممدوحه بالشّمس وبالحسام شدّة وقوة أو خشونة، وبالمزن المنهمر جوداً، وبالأراك لينا.

---

(1) أمراء الشعر في العصر العباسي، أنيس المقدسي 251.

(2) ديوان الوأواء 218.

ومن قوله في مدح سيف الدولة[1]:

ويــا هــلالاً بَدتْ مــطالعُهُ في أُفْقِ بدْريـْنِ تغلــبيّيْـنِ

من قاسَ جدواكَ بالغَمامِ فما أنصفَ في الحُكْم بين شكليْنِ

فقد صوّر ممدوحه بـالهلال، وصـوّر جـوده بـالغمام، وهـذه كلّهـا مـن مكونات الطبيعة التي تلقفها الشاعر وصاغ منها لوحات فنيـة جميلـة، تـترك أثرها في المتلقي. ولم يقتصر الأمر على مقطعة هنا أو قصيدة هناك، بل حفلت قصائد الوأواء ومقطعاته بكثير من مفردات الطبيعة كما فطرهـا الله سـبحانه، فتجد هذه المفردات تتزاحم في مقطعة واحدة، كما في قوله واصفاً محبوبته[2]:

نِعْمَ الحُلـيّ عليـكَ الدلُّ والخَفَــرُ والـنِّيِّـرانِ: ضـياءُ الشمس والقمرُ

يا ذا الذي تُخْجِلُ الأغصـانَ قامتُهُ ومَن لــــه البدْرُ وجْهٌ والدُّجى شَعَرُ

ومَن إذا قيل: إنّ البدْرَ يشبهــــهُ حُسْــناً أتى البدْرُ ممّا قيــــل يَعتذِرُ

نلاحظ في الأبيات هذا الحشد من مفردات الطبيعة التـي أضـفت عـلى المعنى رقة وجمالاً، فكشف عن دلّ محبوبته وحيائهـا، وعـن وجههـا المشـرق المنير كضوء الشمس أو كالقمر، وذاك الوجه الدائري المنير مشبه للبـدر، أمـا القوام فهو كالغصن، والشعر يشبه الليل في سـواده، ولعـلّ هـذه سـمة مـن سمات شعر الوأواء إذ يحشد في البيت أكثر من تشبيه أو لون بديعي.

---

(1) المصدر نفسه 222.

(2) المصدر نفسه 118.

ومن أكثر مفردات الطبيعة طروقاً في صور الوأواء؛ الليل، والبدر، والدّجى، والصباح، ومن ذلك قوله[1]:

بدرُ ليلٍ أوْ لا فشمْسُ نهارِ طلَعتْ من سحائبِ الأزرارِ

وفي مقطعة أخرى يقول[2]:

إذا ما رآهُ البدرُ ليلةَ تِـمّهِ تَحيّـر منـهُ البدْرُ وَسْطَ سمائِهِ

فها هي المحبوبة تشبه بدر الدّجى ليلة تمامه بل تفوقه جمالاً؛ مما يجعل البدر متحيّراً في سمائه. ومن خمرياته وغزله بالساقي يقول[3]:

قُمْ يا غُلامُ إلى الشَّمول فهاتِها قبلَ انتشارِ الصُّبحِ في الآفاقِ

فكأنّها شمسٌ تُنير بها الدُّجى وكأنّه قمرٌ تحوّل ساقِ

فها هو الصبح ينتشر في الآفاق، فتبدو صورة الخمرة في الكأس مثل شمس منيرة تنير ظلام الليل قبل انبلاج الصبح، وأما الساقي فهو كالقمر. لقد أفاد الوأواء من معظم عناصر الطبيعة ليرسم من خلالها لوحات فنية لمحبوبته، أو لتصوير حالته النفسية مع الحُبّ والحِبّ... وفي كلّ هذه

---

(1) المصدر نفسه 94.

(2) المصدر نفسه 7.

(3) ديوان الوأواء 162.

اللوحات ينوّع ويشكّل بين الصور الحركية واللونية والصوتية، ثم يصوّر أنفاسه المتلاحقة بسبب لوعة الحبّ، ودموعه المنهمرة في قوله[1]:

أنفاسُ قلبي ريحُها عاصفٌ وصحْنُ خدّي أبداً يُمطرُ

شبّه الشاعر أنفاسه الحرّى بريح عاصف، وشبه دموعه المنهمرة على خدّه بالمطر، وهي مبالغة لتصوير مدى ما يعانيه من لوعة الحبّ وحرقته، فأفاد من عنصر الحركة التي أضفت على الصورة بُعداً جديداً لافتاً يثير المتلقي ويشدّ انتباهه.

ولا عجب أن يُقبل الوأواء على وصف الطبيعة، وهو الذي عاش في أحضانها مقبلاً على اللذات بين الربوع الخالية، والرياض الزاهية في مجالس اللهو والسمر، فهو يصرّح بذلك في قوله[2]:

طالما نبّهَ لذا تي بمٍّ وزيرُ(*)
من فتاةٍ يُجتنى من وجهِها البدرُ المنيرُ
لا تُضع يا صاحِ لذا تِك فالعمرُ قصيرُ
نلْ من اللذاتِ ما تب غيه والله غفورُ

أمّا مظاهر الحضارة التي وُجدت في البيئة الدمشقية في عصر الوأواء، فقد أخذها وصاغ منها صوراً فنية. إذ أفاد من هذه المكونات التي فُتن بها،

---

(1) المصدر نفسه 122.

(2) المصدر نفسه 108-109.

(*) بمّ: الوتر الغليظ في العود. لسان العرب، مادة (بمم).

زير: الدقيق من أوتار العود. لسان العرب، مادة (زير).

كما تبين هذه المظاهر مدى الرّقي والتّقدّم الحضاري في البيئة الشامية. فكثُرت في شعرهِ ألفاظ كالدرّ، واللؤلؤ، والدنانير، والعقيق، والبهار، والفضة، والعنبر، وغيرها... .

ومن ذلك قوله[1]:

لستُ أنسى مَقالها لي، ودمعي فوقَ خدّي كاللؤلؤ المنثورِ
كلُّ دمعٍ فبالتّكلّفِ يجري غيرَ دمْعِ الغريبِ والمهجورِ
وردّدَ البينُ دمعَ عيني فأضْحى كعقيقٍ أُذيبَ في بلّورِ

فقد شبّه الشاعر دموعه باللؤلؤ المنثور، كما شبّه هذا الدمع على خدّه بالعقيق المذاب في بلّور.

وتكاد الصورة تتكرر في الإطار ذاته، فالدمع بلّور أو درّ منثور، والخدّ عقيق، كما شبّه الخمرة، والأسنان بالدرّ، حين يقول في إحدى مقطعاته، مصوّراً الخمر وقد مُزجت بنجوم غائرة أو بعقد درّ انفرطت حباته[2]:

تُظنّ في كأسها إذا مُزجت نجومَ ليلٍ تَهوي لِتَغْوير
أو عِقد دُرّ وهَتْ معاقدُهُ على عَقيقٍ في صَرْح بلّورِ

(1) ديوان الوأواء 109.

(2) المصدر نفسه 106-107.

وها هو يصوّر دمع محبوبته المتساقط بحبيبات الدرّ، وقد طوقت جيدها فبدت كعقد جميل[1]:

وكأنّ كافورَ الدموع وقدْ جَرى بخلوقِهِ منها على الخدِّ(*)

دُرٌّ وياقوتٌ تساقَطَ بينهُ ... في نَثرِهِ كُحْلٌ من الندِّ

وكأنّما نَظَمتْ دموعَ جُفونِها ... في نَحْرِها بدلاً من العِقدِ

ويقول مستأنساً بهذه المظاهر الحضارية التي تنم عن حياة الترف واللهو التي كان يعيشها[2]: (1)

مَداهِنُ يحملْنَ طلَّ النّدى ... فهاتيكَ تِبرٌ وهذا عَقيقُ

يُنظِّمُ أوراقَها دُرّهو ينثُرُ ... منها الذي لا يُطيقُ

وفي مقطعة أخرى يشبّه الشاعر وجنة محبوبته بالياقوت، ومقلة العين بالعقيق، وخدّها بالذهب، إذا يقول[3]:

أجرى دموعاً كَمثلِ الدرِّ أهملَها ... من ناظريْهِ على ياقوتِ وَجْنتِهِ

فحدّرتْ مُقلتا عيْني العقيقَ على ... خدٍّ حكى ذَهباً مِنْهُ بصُفْرتِهِ

ومظاهر الحضارة تبدو واضحة جليّة في معظم قصائد الشاعر ومقطعاته، فقد "شكّلت مظاهر الحضارة مصدراً ثريّاً من مصادر التصوير

---

(1) المصدر نفسه 78-79.

(*)الخلوق: ضرب من الطيب، فيه صفرة. القاموس المحيط، مادة (خلق).

(2) ديوان الوأواء 156.

(3) المصدر نفسه 63.

في شعر الوأواء"[1]. فالبيئة الدمشقية تزخر بكلّ مظاهر الترف والحضارة التي تلقفها شعراء العصر، وصوروها في قصائدهم أجمل تصوير، وهذه الحضارة بكلّ أشكالها وألوانها إلى جانب البيئة الطبيعية الخلابة جعلت شعر هؤلاء الشعراء يميل نحو الرقّة والعذوبة والسلاسة.

ومن مصادر الطبيعة التي وظّفها الشاعر في صوره الفنية، عالم النبات، وعالم الحيوان، فهو الشاعر الذي شبّ في الحدائق الغنّاء، والرياض المزهرة بين الرياحين والورود، فقال في ذلك أجود شعره، ووصف هذه البيئة كرسّام يعرف أبعاد الألوان، وأشكال الخطوط، "فكلّ واصف إنّما يشبّه الموصوف بما هو من جنس صناعته، أو ربما بكثير رؤيته له"[2].

لقد وصف الوأواء ما وقعت عليه عيناه، وترك في نفسه أثراً، ومزج بين اللون والحركة، وأضفى على الطبيعة ملامح رائقة الجمال فاستغل الخضرة، والصفرة، والبياض، وتكررت كلمة النرجس في كثير من أبياته، وكذا الأغصان، والرياض، وغيرها. كما تلقف عالم الحيوان فأبرز الشجاعة بصورة الأسد، والجمال بصورة الريم أو الغزال، والخفة والرشاقة بالفراشة. ففي إحدى خمرياته يقول[3]:

رُضْ يا غلامُ على الرَّوضِ النضيرِ كأسَ المُدام وداوِمْ رنَّة الزِّيرِ

(1) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 209.

(2) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 72.

(3) ديوان الوأواء 121.

أما ترى النَّرجسَ الميّاس يلحظنـا لِحاظ ذي جَذَلٍ بالغيثِ مسرورِ

وها هو يرسم لنا لوحة طبيعية للرياض الغنّاء بطيورها على الأغصـان، والزهر يزين المكان والقماري والبلابل تشبه القيـان بـين الأوراق والغصـون يتمايسن فيقول[1]:

ذُرى شَجرٍ للطّيْر فيه تَشاجرُ كأنّ صُنوفَ النّوْرِ فيه جواهرُ

كأنّ القَماري والبلابـلَ بيننا قِيانٌ وأوارقُ الغُصونِ ستائرُ

ومن أجمل صور الوأواء التي وظّف فيها مظاهر الطبيعة قوله[2]:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسَقَتْ ورداً وعضّتْ على العُنّاب بالبَرَدِ

فقد شبّه الشاعر في هذا البيـت خمسـاً بخمـس؛ فشـبّه الـدمع بـاللؤلؤ، والعين بالنرجس، والخدّ بالورد، والأنامل بالعنّـاب، والثغـر بـالبرد. وحـاز هذا البيت على إعجاب كثير مـن النقـاد والمـؤرخين، فقـال فيـه الثعـالبي في اليتيمة: "هـذا البيـت ممـا أحسـن فيـه، وضـمّنه خمس تشـبيهات بغـير أداة تشبيه"[3]. وفي فوات الوفيات قيل إنّ الحريري "بنى مقامة على قوله هـذا"[4]. أما في المثل السائر فقيل: "وجد عليه مـــن الحســـن والرونـــق مـا لا

(1) المصدر نفسه 114.

(2) المصدر نفسه 84.

(3) يتيمة الدهر، الثعالبي 1/ 337.

(4) شرح مقامات الحريري، الشريشي 1/ 23.

خفاء به، وهو من باب الاستعارة، فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلام غث..."[1]. أما صاحب الصناعتين فقال في هذا البيت: "وأتمّ ما في باب التشبيه قول الوأواء: وأسبلت..."[2].

لقد كان عالم النبات وعالم الحيوان مصدراً ثرياً، أفاد منه الوأواء، وضمنه صوره الفنية، وأعطى للألفاظ دورها الذي يليق بالمعنى المراد. فالبنفسج، والنرجس، والزهر، والشقيق، والغصن، والقضيب، ومن عالم الحيوان الأسد، والغزال، والظبي، والغُداف. فصوّر القدود بالأغصان والقضب، والوجنتين بالنسرين والشقيق، والخدّ بالزهر والورد، والحبيبة بالغزال والريم والظبي، وعيونها عيون المها، وشبّه ممدوحه سيف الدولة بالأسد[3]:

ينظرُ منكَ الأنامُ بدرَ دجىً ... وصارماً فاتكَ الغِرارَيْنِ

والشَّمسَ لما برَزت بارزةً ... والأَسَدَ الباسِطَ الذِّراعيْنِ

فقد صوّر الشاعر ممدوحه بالأسد شجاعة وإقداماً كعادة الشعراء من قبل ومن بعد، فأفاد من الصور التراثية ومزجها بالطبيعة، التي هام بها.

ويظلّ الوأواء شاعر الطبيعة، العاشق لها، الذي لا يفارق خضرتها، وشقيقها ونرجسها، وغدرانها الرقراقة، مما انعكس على غزله إذ جاء غزلاً

---

(1) المثل السائر، ابن الأثير 2/ 75.

(2) الصناعتين، العسكري 273.

(3) ديوان الوأواء 223.

رقيقاً عذباً، كعذوبة ماء دمشق، سلساً واضحاً كبساتين الفيحاء، مزج الألوان بريشة فنان ماهر، مع ملاحظة أنّه لم يكن مجرد مصوّر ينقل الصورة كما هي دون تحوير أو تعديل، بل قد أسقط حالته النفسية على وصفه للطبيعة، فجعل الألوان تشي بحالته من فرح أو حزن، أو غير ذلك من مشاعر جياشة.

نلاحظ ذلك في قوله مثلاً[1]:

وليلٍ مثل يومِ البيْنِ طولا كأنّ ظلامه لون الصّدود

بياضُ هلاله فيه سوادٌ كإثر اللّطمِ في يقق الخدودِ

وأما حين يقول[2]:

رُضْ يا غلام على الرّوض النّضيرِ لنَا كأسَ المُدامِ ودَاومْ رنّةَ الزِّيرِ

أما ترى النّرْجِسَ المَيّاسَ يلحظنا لِحَاظ ذي جَذَلٍ بالغَيْثِ مسرورِ

كأنّ أحداقَهُ في حسنِ صُفْرَتِهِ مَدَاهِنُ التّبرِ في أوراقِ كافُورِ

كأنّ طلَّ النَّدى فيه لِمُبْصِرِهِ دمعٌ تَحيرَ في أجْفان مَهْجورِ

استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يمزج بين وصف الخمر، ووصف الطبيعة والتغزل بالساقي، فجعل النرجس يميل نشواناً على رنات الزير، ووصف مجالس اللهو والسمر وما فيها من سرور، وأفاد من عناصر

(1) المصدر نفسه 86.

(2) المصدر نفسه 121-122.

اللون والحركة، فجاء التشبيه حسيّاً إذ اعتمد فيه على مرئياته، لكنه استطاع أن يسقط حالته النفسية على مكونات الطبيعة.

الثقافة:

تُعدّ الثقافة مصدراً ثرّاً للصور الفنية، فقد حفل الشعر العربي بالكثير من الصور الفنية، التي تركت أثرها على الشعراء الذين نهلوا من معين التراث الشعري العربي، فكان تأثّرهم بهذه الصور التراثية واضحاً كلّ الوضوح في صورهم الفنية. وقد ضمّ هذا الوعاء الثقافي عند الوأواء أنماطاً من التصوير المستند إلى الناحية اللغوية والدينية والتاريخية.

فأظهر الوأواء ثقافته اللغوية في كثير من صوره الفنية التي شبّه فيها جمال محبوبته بالحروف الهجائية، فأفاد من شكل الحروف ودلالاتها ليسقطها على إبراز مفاتن المحبوبة وحسنها، فصوّر شعرها المنكّس بحرف الراء لما في شكله من التواءات متعددة الأشكال، ولما له من دلالة التكرار، وصوّر غرّة المحبوبة بتقويسة النون الذي يدلّ على العمق[1]:

يُزهى براءٍ من زُمُرّدِ شَعْـــرِهِ ... خُلِقْ مُنكّسَةً على الثّغْـــــــــرِ

شَبَّهتُ غُرّةَ وجهِهِ إذ أشرَقَتْ ... من فوقِ ليلٍ من دُجى الشَّعْـــــرِ

تقويسَ نونٍ من نِقابِ خَريدةٍ ... نَقلتـْهُ من خَفَرٍ على بَـــــــدْرِ

(1) ديوان الوأواء 105.

كما صوّر الوأواء انعطاف صدغ المحبوبة وانثناءه بحرف القاف متّصلاً بطرف الفاء، لما فيهما من تشكيلة الالتفاف والالتواء، والقاف دليل القوة، والفاء دليل الخفوت والانسياب[1]، فيقول[2]:

وكأنّ عَقْربَ صُدغه لمّا انثنتْ قافٌ معلّقةٌ بعطفَةِ فاءِ

أمّا قوام المحبوبة فقد صوّره بالألف استقامة وامتداداً، فالألف "تعطي معنى الانفتاح والامتداد"[3].

فيقول في ذلك[4]:

تاهَ بِقدٍّ يُزهى به الهَيفُ كأنّهُ في قَوامِه أَلِفُ

وصوّر قوام الشمعة بالألف[5]:

قَوامُ غُصنٍ كأنّه أَلِفٌ تُهدي لنا من رضابها لَهَبا

ويبدو التأثّر الديني في عدد من صوره، ومن الأمثلة على ذلك قوله[6]:

مضى الذي أَوْدَعَ قلبي الجوى فدَمْعتي من حسرتي قاطرهْ

واعدني في الحَشْرِ أن نلتقي فقد تشوّقْتُ إلى الآخرهْ

---

(1) دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح 167.

(2) ديوان الوأواء 4.

(3)الصورة الشعرية ونماذجها، ساسين عساف 20.

(4)ديوان الوأواء 151.

(5) المصدر نفسه 50.

(6) المصدر نفسه 106.

فقد عبّر عن شوقه للمحبوب كشوقه إلى الآخرة ويوم الحشر؛ لأنّه سيتيح له لقاء المحبوب.

أمّا الأبيات الآتية فتكشف مدى تأثّر الشاعر بالثقافة الدينية والتاريخية معاً؛ إذ يصوّر ما يقاسيه من الهجر والصدّ بما قاساه أيوب، وما ذرفه من دموع وما قاساه من جزع وألم الفراق بمعاناة يعقوب، فقد صوّر كلّ ذلك بقوله[1]:

يا من أقامَ قيامتي بصدودِهِ ... الجسمُ ينحلُ والفؤادُ يذوبُ

أسقَمني فلقيتُ من طولِ الضّنا ... ما لا يقاسي بعضَه أيوبُ

وبكيتُ من جَزَعٍ عليكَ بحُرقةٍ ... أسفاً عليكَ كما بكى يعقوبُ

وهكذا نجد أنّ الشاعر استمدّ صوره من عدّة مصادر انعكست في مجملها على صوره الفنية التي جاءت صوراً حسيّة أبرزت جمال الطبيعة بكلّ مكوناتها، وظهرت من خلال هذه الصور ثقافة الشاعر، ومدى تأثّره بالتراث الشعري العربي، مما يدلّ دلالة واضحة على سعة اطلاعه وغزارة ثقافته، وميله إلى الطبيعة وعشقه لها بكلّ صورها وألوانها.

ويمكن القول إنّ الصورة الفنية عند الوأواء تعدّ -إلى حدّ بعيد- صورة نقلية حسّية، ولكن هذا لا ينفي أنّ بها بعض التلوينات والتنويعات الخيالية، وبخاصة في وصفه للخمرة، ففي قوله[2]:

---

(1) المصدر نفسه 49.

(2)المصدر نفسه 35.

وبنـــــتِ كـــرْمٍ كـــأنّه لهـــبٌ تكاد منهُ الأكـفُّ تلتهبُ
تلعـــــبُ في كأسِها إذا مُزجتْ كـــأنما يستفزُّهـــا طَرَبُ
في عرصَةِ الكأس حين تمزجُها سماءُ تِبرٍ نجومُها ذَهَـــبُ

فالخمرة لهيب نار، وأكفّ الشاربين تحترق وتلتهب منها، وهي تتراقص إذا ما مُزجت، فقد أشرك اللمس مع الرؤية بالعين، وأشرك السمع في هذه الصورة بحيث جعل المتلقي يُعمل خياله في هذا التصوّر.

وقد ارتكزت الصورة عند الوأواء على الأنماط البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة، وحفل ديوانه بكلّ ألوان البديع؛ من تجانس وتضاد والتفات وتورية وغيرها من الألوان البلاغية والبديعية المعروفة في الشعر العربي.

ففي قوله[1]:

كأنّها ولسانُ الماء يقرعها دمعٌ ترقرقَ في أجفانِ مُنتحبِ

يشبّه الخمرة الممزوجة بالماء بدموع تسيل من أجفان منتحب، صورة يستطيع المتلقي أن يتمثلها وأن يرسمها بريشته...

ونلحظ استعاراته، فعلى سبيل المثال لا الحصر يقول[2]:

تخالُ منها بجيد الكأسِ إن مُزجتْ عِقداً من الدُّرَّ أو طَوْقاً من الحَبَبِ

(1) ديوان الوأواء 39.

(2) المصدر نفسه 39.

فقد شبّه الكأس بفتاة لها جيد، وصوّر الخمرة الممزوجة بالماء بعقد من الدرّ أو طوق من الحبب، وهي صورة مادية حسّية اعتمدت على مشاهدات الشاعر للواقع.

ومن تشبيهاته الرائقة، ولوحاته الفنية ذات اللون والحركة قوله[1]:

أجرى دموعاً كَمِثلِ الدرّ أهمَلَها ... مِن ناظريْهِ على ياقوتِ وجنتِهِ

فحدّرتْ مُقلتا عَيْني العقيقَ على ... خَـــدّ حكى ذَهباً مِنْـهُ بصُفْرتِهِ

فمثّل دموع المحبوب المتساقطة بالدرّ يتساقط على وجنتين من الياقوت، وبادله البكاء بكاء مثله، ثم يشبّه الدمع بالعقيق على الخدّ بالذهب الأصفر. لقد وظّف الشاعر عناصر اللون والحركة ليضفي على الصورة جمالاً يروق المتلقي ويترك فيه أثراً تخيليّاً.

ونلحظ دلال المحبوبة وغنجها ومدى قدرة الشاعر على إضفاء كلّ مشاعر الحسن والجمال على محبوبته إذ يرسم لنا هذه الصورة الفنية في قوله[2]:

انظُرْ إلى السِّحرِ في عينيه والدَّعجِ ... كـــأنّ أجفانَهُ مرضى من الغُنُجِ

له من الدُّرّ عِقدٌ تحـــتَ شاربِهِ ... وفوقَ أصداغِه لامانِ مِن سَبجِ(*)

تَظُنّ مـــن خَجَلٍ توريدَ وجنتِهِ ... واللهِ ما ذاكَ إلا مِن دَم المُهَـــجِ

---

(1) المصدر نفسه 63.

(2) ديوان الوأواء 67.

(*) سبج: خرز أسود. لسان العرب، مادة (سبج).

صورة المحبوبة في غاية الروعة والجمال، ففي عينيها سحر، وهذا السواد في العيون وأجفان تشبه أجفان المريض، ولكنه مريض بالحبّ والدلال والغنج على المحبوب، وهذه الأسنان تشبه عقداً من الدرّ، والخصلات على صُدغيه كأنها لامان من سبج، وخدود تشبه الورد المحمر، ولكنها محمرة خجلاً، وهذه الحمرة لا شكّ تشبه دم قلب المحبّ.

ومن صوره التي يمكن رسم خطوطها وألوانها بريشة فنان؛ لينتج لوحة فنية ساحرة قوله[1]:

لطمتْ بِعُنّابِ البَنانِ شقائقَ الـ ... وَجَناتِ لي في مأتَمِ الصدِّ

فكأنّه لما تكاثفَ لطمُها ... في خدّها مِسْكٌ على وَردِ

واستضحكتْ فبكيتُ قالت: لا تخفْ ... بي فوقَ ما بكَ يا أخا الوَجْدِ

لو صُيِّرتْ شمعاً عليكَ أناملي ... ما آلتْني فيكَ بالوَقْدِ

صورة تكشف معاناة المحبين، فشبّه المحبوبة تلطم وجهها بأنامل كالعنّاب، فأصبحت الوجنات كالشقيق حمرة، وزاد على ذلك أنّ هذا اللطم على الخدّ جعل الوجنات تفرز رائحة تشبه رائحة المسك؛ صورة لونية، وحركية، وشميّة، والحبيبة تبادله حبّاً بحبّ، فشبّه أناملها بالشموع التي لا تتألم حتى لو أشعلتها بالنار من أجله.

---

(1) ديوان الوأواء 77.

وصوره في المدح لا تقلّ روعة عن صوره الفنية في غزله أو خمرياته، فمن مدحه للعقيقي يقول[1]:

لو رأته العيدانُ وهي سكوتٌ كلّمته سرّاً بلا أوتارِ

نثرتْ راحةُ المعاني عليه جوهراً من جواهرِ الأفكارِ

فقد شبّه العيدان بإنسان يتكلم ويطرب من غير أوتار لو رأت هذه العيدان الممدوح، كما شبّه المعاني بإنسان ينثر من راحته الجواهر والأفكار التي تليق بالممدوح.

ومما يميز الوأواء أنّه لا يعتمد الصورة في البيت وحسب، بل يجعل من مقطعته لوحة فنية متكاملة العناصر، فتجد المقطعة حافلة بالمعاني البلاغية وبألوان البديع، ففي إحدى مقطعاته يقول[2]:

ليلُ شَعْرٍ من فَوْقِ صُبحِ جبينٍ ما لِبيْنٍ عليهما من طريقِ

فيه ضدّان أُلّفا فوق ضدّ: ينِ بهارٌ مُعانِقٌ لشقيقِ

وهو نوعان فيهما صُفرةُ العا شق من فوق حُمرةِ المعشوقِ

جُمعا لي من لونِ مَن بَدَّلَ الكا فورَ من لونِ أدمعي بالخلوقِ

فقد صوّر الشاعر الشَّعر الأسود بالليل، والجبين المشرق بالصبح، إذ جمع الأضداد في صورة واحدة، وصوّر البهار بإنسان يعانق الشقيق، فاستغلّ عنصر اللون؛ ليضفي الصفرة على العاشق، وحمرة الخجل على المعشوق،

---

(1) ديوان الوأواء 97.

(2) المصدر نفسه 158.

فالصفرة ذات أبعاد نفسيـــة تكشف عمّا يعانيه العاشق، فهو مريض بالعشق، فلا عجب أن يصفرّ منه الوجه. وهي ألوان إيحائية ذات دلالات وانفعالات صاغها الشاعر في هذه الصورة البديعة.

ومن بديع صوره هذه الصورة المنتزعة من متعدّد، في وصفه لقاءه بمحبوبه وخوفهم من عيون الرقباء[1]:

خفتُ الرقيبَ فَجلَّلتني شَعرَها وتجلَّلـــتْ من خَـــوفِ واشٍ يَرمُقُ

فكأنّنا صُبحان في ليلٍ حـــوى فَجريـْـن بينهمـــا ظـــلامٌ مُطبـــقُ

فقد شبّه نفسه ومحبوبته وهي تظلل وجههـا ووجهـه بشـعرها الأسـود خشيـة الرقيب، بصبحين جلّلهما ظلام مطبق... .

ومن جميـل استعاراتـــه التـــي تشـــدّ المتلقـي وتلفـت نـاظره قولـه في مـدح العقيقي[2]:

لو أنّ للبخلِ أغصاناً وقابلَها بوجهِهِ أنبتتْ من وقتِها كَرَما

إذ جسّد البخل بشجرة لها أغصان، ولو قابلت الممدوح لنبتت ثمار الكرم من هذه الأغصان.

---

(1) ديوان الوأواء 166.

(2) المصدر نفسه 194.

ومن الظواهر اللافتة في شعر الوأواء الدمشقي التي تستدعي الانتباه، ظاهرة التشخيص وظاهرة التجسيم، والتجسيد(*) وهذه الظواهر تعدّ من المرتكزات والدعائم الأساسية للصورة الفنية في شعره.

انظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي 168-169.

(*) التشخيص: إحياء المواد الحسيّة الجامدة، وإكسابها إنسانيّة الإنسان وأفعاله.

(*)التجسيم: إيصال المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره، أو مرتبة الحيوان على اعتبار أنّ الحركة الجسمية الحيّة يتميز بها الإنسان والحيوان.

(*)التجسيد: تقديم المعنى في جسد شيء جديد أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم المعنوية إلى نطاق الماديّة الحسيّة، كي يظلّ المتلقي على صلة بالمرئيّ من أحاسيس الشاعر.

المبحث الثاني: دعائم الصورة/ التشخيص والتجسيم والتجسيد

يُعدّ التشخيص في أهم الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر لبناء صوره الفنية، ويعدّ أحد أهم المرتكزات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه وأفكاره بصور فنية تشعُر وتحسّ، وتسمع وتتكلم، فيبث الحياة فيما لا حياة فيه. والتشخيص "إلقاء رداء من الذات على الوجود، ومنحه القدرة على التحسس والشعور، فالوجود جزء من كيان الشاعر، وامتداد من خياله، فتُمنح الكائنات وعياً إنسانياً يتحسس ويشعر، فيتحوّل الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة ناطقة الملامح"[1]. ويرى ناصف "في التشخيص قدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز"[2].

وقد عمد الوأواء إلى التشخيص كأحد أهم دعائم الصورة الفنية لديه، فألبس المعاني "صوراً آدمية تشعر وتحسّ وتسمع وتتكلم"[3] فكان للتشخيص في شعر الوأواء دور فعّال في تقريب الصور المعنوية وتوضيح أبعادها؛ فبها نقل الشاعر تجربته العاطفية والنفسية والفكرية، فاستطاع أن يمنح الحياة للجوامد، فبدت الصور الجامدة ناطقة حيّة، يستطيع المتلقي أن يحسّ بها ويشعر بحيويتها.

---

(1) أدب المهجر، عيسى الناعوري 131.

(2) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف 136.

(3) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 218.

لقد اتخذ التشخيص عند الوأواء أنماطاً مختلفة ومتنوعة، فخاطب الطلل، وناجى الرسم، واستنطق الربع، ونادى الدار، وبثّ الحياة في الجوامد، فمن مخاطبته لديار المحبوبة في مطلع قصيدة يمدح بها سيف الدولة يقول[1]:

أَمغْنى الهوى غَالَتْكَ أيدي النوائبِ فأصبحتَ مغْنىً للصَّبا والجنائبِ

ويعود مرّة أخرى لينادي ربع صاحبته، ويشكو إليه همّه وأشجانه، ومن ثمّ يخاطب الدّمن ويدعو لها، فجعل فيها حياة تسمعه وتواسيه[2]:

أَربعَ البِلى إنّي إليك لشاكِ وإنّي على وَجدي عليكَ لباكِ

أيا دِمنة اللذاتِ لا زال دائماً عليكِ من الإشراقِ نُورُ بهاكِ

ويعود ليخاطب الديار والربع إذ يتكلمون عمّا حلّ بالشاعر: [1]

يا دارُ ما لخطيبِ ربعِكِ ساكتاً فكأنّهُ عمّا بنا يتكلَّمُ

إلى أن يقول مستنطقاً الديار ورباها:

وكأنّ وشْيَ رُباكِ يا دارَ الهوى مِن عَبرتي مستعبِرٌ مُستعلِمُ

وما زال يخاطب الديار متمنياً عليها أن تكلمه لتخبره ما صُنع بالمحبوب[3]:

يا دارهم خَبّرينا ما الذي صنعوا فربَّما جَهِلَ المشتاقُ ما عُلِما

---

(1) ديوان الوأواء 16.

(2)المصدر نفسه 171.

(3) ديوان الوأواء 197.

وينتقل الوأواء ليرسم للربع صورة حيّة ناطقة، فقد خضع الربع للبلى، فأسبغ على الربع سمات إنسانية، فتخيّله إذ يُجدد الشوق ويعيد الوصل، ويكشف الغَدْر، فها هو يخاطب الربع معاتباً، ومجدداً عهد الأشواق[1]:

أيا ربعَ صبري كيفَ طاوعكَ البِلى فجَدّدتَ عهْدَ الشّوقِ في دِمَنِ الهوى
وأجريْتَ ماءَ الوصْلِ في تُربة الجَفا فأورقَ غُصْنُ الحبّ في روضةِ الرِّضا
أردتَ بتجديدِ الهوى ذكرَ ما مضى فأحيـيْتَ عهدَ الحبّ في مأتمِ النَّوى
وكَشَّفْتَ غَيم الغَدْرِ عن قَمر الوفا فأشرقَ نورُ الوصْلِ عن ظُلَمِ الجَفا
كأنّكَ عاينتَ الذي بي من الهَوى فقاسَمْتَني البَلوى وقاسمْتُكَ البِلى

ففي الأبيات السابقة يخاطب الربع ويسأله، ويجعله يجدد عهد الشوق، ويذكر ما مضى ويحيي عهد الحبّ، ويكشف غيم الغدر. ويقاسمه البلوى والبلى.

ولا يفوت الشاعر أن يجمع بين التشخيص والتجسيد في المقطعة نفسها، فجعل من الوصل ماء يجري، والتربة للجفا، وجسّد الحبّ بغصن، فنقل المعنويات إلى جوامد تتحراها يد المتلقي بلمس. ثم جعل الغدر غيماً يُحسّ ويُرى، والوفاء قمراً، والوصل نوراً مشرقاً. هذا الحشد من الصور، يجعل الوأواء في مقدمة الشعراء الذين صوّروا فأبدعوا. ولا ينسى خلال هذا الحشد من الصور أن يؤكد على معانيه ويوضحها بالتضاد الذي لجأ إليه في

(1) المصدر نفسه 200.

(الغدر، الوفا)، (نور، ظلم)، وكان للتجنيس نصيب في القصيدة (الهوى، النوى)، (البلوى، البلى). فحملت صور الوأواء قيماً جمالية من خلال هذا التزيين والزخرفة اللفظية، وأكسبت هذه الصور للمقطعة موسيقى شعرية تلذّ للسامع إلى جانب القيمة المعنوية.

إنّ الوأواء الـــذي أفنـــى عمـــره بين الريـــاض والزهور في أحضان الطبيعة، اقتنص كلّ لحظة فيها ليروي ظمأه إلى اللهو والمجون، ولم يشر في ديوانه إلى ندماء ينادمونه، أو إلى أصحاب يبثّهم شكواه ولم يبد من خلال ديوانه أي أثر لحياته الأسرية، إذن لا عجب أن يسقط هذا النقص على عناصر الطبيعة ويميل إلى التشخيص لبث الحياة في الجوامد من حوله...

ويظلّ الواواء يميل إلى التشخيص، فيشخّص الطلل الجامد، ويسند إليه عدّة صفات إنسانية، فهو يناديه، ويُحيّيه، وينتظر إجابته... ويميل في تشخيصه إلى توظيف الاستعارة واستغلالها أحسن استغلال ليؤلف بين المتناقضات أو يقارب بين المتباعدات؛ ليصل بذلك إلى إقامة علاقات منطقية بين هذه المتباعدات والمتناقضات ببناء علاقات جديدة بينها، وليؤلف "بين أشياء لم تكن لتأتلف لولا ما في الاستعارة من طاقات خلاقة"[1].

(1) شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 220.

ومن ذلك قوله في مدح العقيقي[1]:

لـمـنِ الرُّسـومُ بِرَامتـيْن بَلِـيـنا كُسيتْ معالمُها الهَوى وعَرينا

دِمَـنٌ فُطِمْنَ من الصِّبى وتبدَّلتْ حركاتُهنَّ مِن الغرام سُكونا

أيقـظتُ فـيها كلّ وجـدٍ هاجـعٍ بِيَدِ السُّهادِ وما أردتُ مُعينا

وجَرتْ رِكابُ البيْنِ فيها بالجوى فتخالُها بيْن الحُزونِ حُـزونا(*)

فهذه الرسوم بالرامتين تشبه الكائنات الحيّة التي تبدّلت حركاتها بسبب الغرام سكوناً، وهذا السّهاد الذي يشبه الإنسان بأيديه التي توقظ الوجد الهاجع، كلّ هذه الاستعارات وظّفها الشاعر ليضفي الحياة على ما لا حياة فيه. فشخّص الشاعر الطلل الجامد، فناداه وحيّاه، وسألـه عن الأحبة. ويُلبس الشاعر البنفسج ثوب الحداد، ويجعل البهار في صورة المرتاب، إذ يقول[2]:

يَجتليها بَنفْسَجٌ في حِدادٍ وبَهارٌ في صورة المرتابِ

وها هو يجعل الكواكب تبكي، كما يبكي من فقد عزيزاً، والعزيز هو الدّجى[3]:

كـواكبُـه تبكـي عليـه كـأنّما ثَكِلْنَ الدُّجى أو ذُقنَ هَجْر الحبائبِ

---

(1)ديوان الوأواء 214.

(*) الحُزون: ما غلظ من الأرض. لسان العرب، مادة (حزن).

(2) ديوان الوأواء 13.

(3) ديوان الوأواء 26.

ويلفت الدارس لديوان الوأواء صور التجسيم التي استعار فيها أجزاء من جسد الإنسان ليسقط عليها الجوامد ويشبهها بها. فصوّر ذلك بأن جعل للمجردات أعضاء الإنسان، ليُضفي على هذه الجمادات حركة وحيوية، وليوظف عناصر الحركة أو الصوت، فجعل للمنايا وللنقع وللبلى يداً، كصورة استعارية إيحائية، حيث يقول في مدحه سيف الدولة[1]:

وقد كتبتْ أيدي المنايا وأعربتْ بشكل العوالي فوقَ خطّ القواضبِ

وعُلّقتها بالشّوقِ في الملْعبِ الذي بهِ لعبتْ أيدي البِلى بملاعبِ

وتصبغُ أيدي النقْع أيدي خيوله بمحْمَرّ تُرْبٍ من نَجيع الترائب

واستعار الشاعر اليد لجمادات أخرى؛ فجعل للربيع يداً، وللشكوى، وللسّهاد، ومن اليد أخذ الراحة، فجعل للجود وللمعاني راحة، واليمين جعلها للجوزاء والليل.

وأبرز الشاعر في صوره دور العين، واللسان، والجيد، والعنق، فأسند هذه الأعضاء الإنسانية، التي تدبّ فيها الحياة إلى الجمادات التي لا حياة فيها[2]:

وأعينُ الغيثِ تجري لها انهمالٌ وسَكْبُ

---

(1) المصدر السابق 21-26-27.

(2) ديوان الوأواء 50.

وجعل لليالي، وللماء لساناً، فيقول[1]:

حين أتت ألسنُ الليالي مُعتذراتٍ من الذنوبِ

وقوله[2]:

كأنّها ولسانُ الماء يقرعُها دمعٌ ترقرقَ في أحضانِ مُنتحبِ

ولعلّ في هذه الصور ما يكشف عن مدى تعلق الوأواء بالكأس، فهي نديمه وجليسه والقريبة إلى نفسه. ويجسّم شاعرنا المُدام وأوتار العود، فجعل لها صدوراً تُدغدغ[3]:

لا تُدَغْدِغ صدور المُدام بأيدي الـ مَزجِ ما دُغْدِغتْ صدورُ المثاني

ولم يقف الشاعر عند هذا الشكل من التشخيص والتجسيم، بل تعدّاه إلى ما يمكن أن يُطلق عليه بالاستعارة التشخيصية، فقد جعل العين تأمر وتجود وتقتصّ، وجعل الدموع تكتب وتتكلم وتفتن وتنمّ، والقلب يطير ويتكلم[4]:

وإذا ما تثنّى قَدّه أزرى بتحريك الغصونِ

فدموع عيني إذا رأتـ ـهُ تَجودُ بالدّمعِ المَصونِ

ما تطعمُ الإغماضَ من قِصَرِ الجفونِ عن الجفونِ

---

(1) ديوان الوأواء 37.

(2)المصدر نفسه 39.

(3) المصدر نفسه 245.

(4) المصدر نفسه 234.

ويقول في الدّمع[1]:

فيا ملزمي ذنْبَ الدموع التي جَرتْ فأبدتْ من الأسرارِ كلَّ مَصونِ

أعِنّي على تأديبِ دمعي فإنّه يتوبُ إذا ما كنتَ أنتَ مُعيني

وجعل الشاعر القلب والطَّرْف يتحاوران فيقول[2]:

وقال القلبُ: هبْ لي منه حظّاً فَردّ الطَّرْفُ بالعَجَبِ العجيبِ

ويُضاف إلى وسائل التجسيم التي اتبعها الشاعر بثّ الحياة في المعاني المجردة، بأن أسند إليها أفعالاً لا تقع إلا من الإنسان، وقد غلب هذا النمط من التشخيص على بقية الأنماط الأخرى، فمن ذلك قوله[3]:

لئن ماتَ يأسي منه إذ عاشَ مَطمعي فإنّي قد استمْسكتُ مِن لحظِهِ الرّجا

ويقول مشبّهاً الصبح بإنسان يضحك، والظلماء بآخر ينتحب[4]:

حتى تبدّى الصبْحُ مِن حِجابِ يضحكُ والظلماءُ في انتِحابِ

إنّ هذا النمط من التشخيص مدعماً بالتضاد يجلو الصورة ويعمّق دلالتها وقيمتها، ويكشف عن شاعرية الشاعر وقدرته على رسم صوره؛ لإيضاح معانيه.

---

(1) المصدر نفسه 236.

(2) المصدر نفسه 39.

(3) ديوان الوأواء 8.

(4) المصدر نفسه 31.

ومن صور التشخيص عند الوأواء إبراز أفعال وصفات الكائن الحيّ وإسنادها إلى الجوامد، فمن ذلك قوله مادحاً العقيقي[1]:

لو رأتهُ العيدانُ وهي سكوتٌ كلَّمتْهُ سرّاً بلا أوتارِ

فجعل العيدان تسكت وتتكلم، وهذا التشخيص يبرز أثر البيئة التي كان يعيش فيها الشاعر، في مجالس اللهو والسمر، حيث الطرب والغناء.

وصوّر الكتاب ينبئ ويخبر عن شوق الشاعر وسقمه[2]:

هذا كتابي إليكُمْ فيهِ مَعذرتي يُنبيكمُ اليومَ عن شَوقي وعَن سَقَمي

إنّ الأمثلة السابقة توضّح إلى أي حدّ اعتمد الشاعر على التشخيص في تشكيل صوره الفنية. فقد كان أحد أهم دعائم الصورة الفنية لديه، بتعدد صوره وأنماطه ووسائله، فقد خاطب الطلل، وحيّا الرسم، واستنطق الرّبع، وبثّ الحياة في ما لا حياة فيه. كما أسند صفات الإنسان إلى الجوامد، وأسند إليها أعضاءه أو أفعاله، فجعل للكأس جيداً، وللغصن عيناً، وللبين يداً... فأظهر علاقات بين الأشياء لم تكن موجودة. وهذا يشي بأنّ الوأواء شاعر مطبوع، قادر على نحت صوره وتلوينها، ولم تكن صوره محاكية للطبيعة وحسب، بل أعمل خياله الواسع واستعان بمخزونه التراثي الثقافي؛ ليرسم هذه اللوحات الفنية الناطقة والمفعمة بالحيوية والحياة.

---

(1) المصدر نفسه 97.

(2) المصدر نفسه 210.

أما التجسيم فهو إكساب المعنويات صفات محسوسة، أو جعل الذهني غير المدرك بالحـواس حقائـــق مادية ملموسة. والتجسيد هو تجريد الألفاظ من طبيعتها المعجمية الجافة، وإبعاد المعاني عن مدلولاتها العقلية، وإذابة الفوارق، وتحطيم الحواجز بين المعنويّ والحسيّ، بحيث تنفتح الأبواب أمام المتلقي كي يدمج الحسيّ بالمعنويّ ويصهر ذلك في بوتقة واحدة.

ويعدّ التجسيم والتجسيد من ركائز تشكيل الصورة عند الوأواء، إذ استطاع أن ينقل بواسطته المعنويّ إلى الحسيّ، فجسّم المجردات وأضفى عليها صفات محسوسة، وجعل غير المُدرك مُحسّاً أو مُدركاً بإلباسه ثوباً مادياً ملموساً. فاستطاع بذلك أن يفتح للمتلقي نوافذ ينفذ من خلالها إلى عالم من التصورات والأخيلة التي تعينه على فهم المعنى وإدراكه[1].

ففي إحدى قصائده يقول[2]:

ويُديـرُ عيناً في حـــديقةِ نرْجسٍ ... كسواد يأسٍ في بياض رجـــاءِ

واشرب على زهرِ الرياض مُدامةً ... تنفي الهمومَ بعاجلِ السرّاءِ

لطفتْ فصارت من لطيف محلّها ... تجري مجاري الروح في الأعضاءِ

شمسُ الضُّحى رقصتْ فنقّط وجهَها ... بدرُ الدّجى بكواكبِ الجَوْزاءِ

---

(1) انظر شعر الوأواء الدمشقي، جمال زاهر 225-227.

(2) ديوان الوأواء 4-6.

جسّم الشاعر في الأبيات السابقة المعنويات، وجعلها تُحسّ باللمس أو بالرؤية، وأفاد من التضاد في اليأس أبيض، والرجاء أسود؛ ليضفي على الصورة بُعداً إيحائياً دلالياً، إلى جانب القيمة الجمالية التجسيمية مما يجعل المتلقي يشعر، ويتخيل اليأس الذي يجثم على صدره، ولكن الرجاء غير منقطع. وجعلنا نتخيل الروح وكأنّها شيء مادي يجري في الأعضاء كجريان الدم.

وباستعارة جميلة شبّه الخمرة بشمس الضحى، وفي الوقت ذاته شخّص هذه الخمرة بأنّها تتراقص، وشبّه الساقي ببدر الدّجى، وحباب الماء على الخمرة في الكأس بكواكب الجوزاء.

لقد استطاع الشاعر باقتدار عجيب أن يجمع بين التجسيم والتشخيص والتضاد، موظفاً عناصر اللون والحركة، (سواد، بياض)، (رقصت، نقّط، تجري).

وفي قصيدة يمدح بها العقيقي يقول[1]:

صال الزمانُ بهِ على أحداثه ... حتى كأنّ لهُ عليهِ دُيونا

قد أورقتْ منه الظُّنون وأثمرتْ ... نيْلاً يظلُّ الشكُّ فيه يقينا

طلبتْ مواهبُه مُنى طُلابِها ... فوقفْنَ مما قد وَقفنَ وَجينا(*)

تُثنى إليه أعنّةُ الرّوع الذي ... يَدَع الجوادَ من الأمانِ هَجينا

---

(1) ديوان الوأواء 216-219.

(*) وجينا: وجن: ثبت، ووجن الوتد في الأرض دقّه. القاموس المحيط، مادة (وجن).

يا مُسقماً بالبـذْلِ صحّةَمالِه فينا وهادِمِه بما يـبـنـا

أَيْنعتَ لي في نَبْعتي وَرَقَ الغِنـى دفعَتَ عنّي باليقينِ ظُنونا

ولقد رقت هِممي ظهورَ عزائمي وغدوتُ للجوزاءِ فيكَ قَرينا

وكأنّما الآمالُ عنكَ تفرّعتْ فـينـا فما يَطلُبْـن غيرَكَ فِينـا

يتجلى التجسيم في الأبيات السابقة، فقد صار الزمان كائنـــاً يصول ويجول، أما الظنون فجسّدها بشجرة مثمرة والنيْل هو الثمر، والمواهب تطلب منى طلابها، وجسّد الرّوع بأعنّة تُثنى... ثم ينتقل ليجسّم البذل بجسد يسقم، وجعل الغنى يُونع ويُورق، وجعل همّته ترتقي ظهور عزائمه، وفي البيت الأخيـر يجسّد الآمال بشجرة تتفرع في كلّ مكان، ثم ينتقل ليجسّد الروع ويجعله أعنة تثنى، ويجسّد البذل بجعله شيئاً يسقم صحة المال بسبب العطاء الذي يقدمه الممدوح، وجعل للمال صحة.

وما زال الشاعر يراوح بين التجسيم والتجسيد والتشخيص في قصيدته، فيجسّد نبعة العطاء بشجر يثمر، وجسّم الظنون بشيء يُدفع باليقين، ثم يجسّم الهمم بإكسابها أفعال الإنسان، ويجسّم العزائم بحيوان له ظهر ترتقيه الهمم.

هذه المعنويات التي استطاع الشاعر ببراعة أن يجعل المتلقي يتصوّرها ويتحسسها، تشهد ببراعته وقدرته الفائقة.

ويظلّ الوأواء يُبدع في تجسيمه وتجسيده في كلّ الأغراض الشعرية التي تناولها، فمن مديحه يقول[1]:

نثرت كفّـُه المواهبَ لمّـا نظمتْها علاهُ للطُّلابِ

يا أبا قاسمٍ أزالت عطايا كَ صِعاباً من الخُطوب الصّعابِ

فجعل المواهب تُنثر، ويُزيل المصائب بعطاياه، فجعل العطايا أداة أو وسيلة تزيل الصّعاب. وفي غرض المدح يقول مجسداً ببناء شامخ ليبرز مكانة الممدوح ومنزلته العالية، ثم جسّد العار ونأى بممدوحه أن يرتديه[2]:

ضربت كفُّه له في ذرى المجـ دِ رُواقاً مُطنَّباً بالفَخـارِ

ساحباً ذيل فاضلٍ وهو عاري الظّـ هرِ فيه من لُبْسِ ثوبِ العارِ

وفي موقع آخر يجعل الشاعر الليلة ثياباً تطوى، والعتاب ثياباً تنشر، إذ يقول[3]:

وليلةٍ في عُدد الشبابِ نجومُها في صورة الأحبابِ

لباسُها غلائلُ اجتنابٍ هلالُها في خـَلَلِ السّحابِ

وجسّم وجسّـد الهجـر، والقطيعة، والحظ، والعطايا، والظلام... وتطول الأمثلة، فديوان الشاعر يحفل بعديد من صور التجسيم، الذي استعمله كركيزة قويّة اعتمد عليها في تشكيل صوره الفنية. ولقد ربط بين

---

(1)ديوان الوأواء 14-15.

(2) المصدر نفسه 96-97.

(3)المصدر نفسه 28.

التشخيص والتجسيم في كثير من مقطعاته، وأبيات قصائده، فجاءت الصورة الفنية مكتملة العناصر، مشتملة كلّ أطياف الصورة الأنموذج.

ومن مديحه لسيف الدولة يقول[1]:

إلى كعبة الآمالِ والمطلب الذي ... بـــه حُلّيتْ أجياد عُطلِ المواكـــبِ

إلى مـن يـرى أنّ الدّروع غلائلٌ ... وأنّ ركوب الموت خير المراكبِ

فتىً ألبس الأيام ثوب شبيبـــةٍ ... وكانـــت قديماً في جلابيب شائبِ

لقد استطاع الشاعر ببراعة أن يجسّم الآمال بجعلها كعبة، وجعل الممدوح هو كعبة الآمال الذي يحج الناس إليه طلباً لنواله وعطاياه، وجسّد الموت وهو شيء معنوي بحيوان يُركب، وجسّم الأيام بإلباسها ثياب الشباب، ونزع عنها ثوب المشيب.

ومن بديع تجسيمه وتجسيده قوله في مدح الشريف العقيقي[2]:

ثنيتُه وعنان الشوق يَجْمح بي ... إلى الذي راحتاه تنـبتُ النِّعما

لو أنّ للبخلِ أغصاناً وقابلها ... بوجهـه أنبتـت مـن وجهها كرَما

أزرى على الغيث غيثٌ من أنامله ... في روضة الشكر لما بَخّل الدّيمـا

ما إن دجا ليلُ نقْعٍ في نهار وغىً ... إلا وأمطره مـن سيبهِ نِـقَـما

كم قال خطبُ الرّدى فيما يُنازله ... هذا الذي لو رُمي بالدّهر ما انهزمـا

---

(1)ديوان الوأواء 20-21.

(2) المصدر السابق 194-195.

في هذه اللوحة الفنية الراقية رسم الشاعر عدّة معنويات، فجعل الشوق عناناً يُثنى، وجعل النعم والكرم نباتاً، وجعل للبخل أغصاناً، والنقم جعلها أمطاراً، أما الدهر فشيء يُرمى به.

وتتعدد صور التجسيم والتجسيد في ديوان الوأواء بحيث يصعب حصرها بدقّة، ولكن سيقت عليها بعض الأمثلة للتدليل على قدرة الشاعر وبراعته في بناء الصورة الفنية.

المبحث الثالث: الصورة الانفعالية في شعر الوأواء

إنّ العلاقة بين الصورة الفنية والعاطفة علاقة وثيقة، فبالصورة يستطيع الشاعر أن ينقل لنا عواطفه وأن يجسد مشاعره. والعاطفة والخيال متلازمان، فالعاطفة توجه الخيال، إذ تمنحه قوة الانطلاق والاتساع بصدقها، وتحدّ من تحليقه إن لم تكن كذلك. فالعاطفة القوية الصادقة تبدع صوراً تترك أثراً في نفس المتلقي، مما يسمح للصورة بأن تؤدي إحدى أهم وظائفها وهي التأثير. وهذا يعني أنّ العلاقة بين العاطفة والخيال والصورة علاقة ذات أثر كبير على النص الشعري. والصورة ذات صلة وثيقة بالخيال والشعور وغير منقطعة عن معطيات الحواس.

فالشاعر ليس بمنبتّ عن واقعه، بل هو ابن هذا الواقع المحسوس، يصوره ولكنه لا ينقله نقلاً حرفياً، فهو كالرسام الذي يخطّ بريشته ويمزج ألوانه ويعيد تشكيل الواقع، وليس مصوراً يحمل آلة تصوير ينقل لنا الواقع كما هو، وإذا كانت الطبيعة هي المُلهم الأول للشاعر في استلهام صوره، فإنّ للتجربة دوراً كبيراً في إعطاء الصورة بُعداً وجدانياً يترك أثره في المتلقي.

وهنا نلحظ كيف يؤثر الشاعر في وجداننا ويلهب عواطفنا، وهو يشكو الفراق؛ ليصل به الأمر إلى تمني الموت بعد فراق الأحبة[1]:

هو الفراق فَعِشْ إن شئتَ أو فَمتْ ليس الحياةُ إذا بانوا بمُعجِبتي

---

(1) ديوان الوأواء 60 .

ويـحَ المنيـَّةِ إذْ سارتْ ركائبـُهم لو أنّها قَبضتْ روحي لأحسنَتِ
كانت تَطيبُ لي الدّنيا بُقربِهمُ فقد أَمرّوا ليَ الدينا التي حلَتِ
قد كنتُ آمُلهم والبيـْنُ يُوعِدُني فـأنجـزَ البيـْنُ والآمالُ أخلَفتِ

لقد برزت العاطفة الشعرية في الأبيات السابقة، فالألـم والحســرة واضحـان في كلّ مفـردة مــن مفردات الأبيات. والتضاد الذي استعـــان بـــه الشاعر لإظهار انفعاله ومدى تأثــره برحيـل الأحبة فـي البيت الأول (عش، مت) وفي البيت الثالث (أمرّوا، حَلَتِ) وفي الرابع (أنجز، أخلفت) أضفى على النص إيحاءً استطاع به المتلقي تصوّر مدى ما يكابده الشاعر لفراق الأحبة.

إنّ الشاعر صوّر لنا موقف وداع، لا يكاد مُحبّ يفلت من وقوفه، وتتجلى العاطفة عند الوأواء حين يشخص المنية ويتمنى أن تقبض روحه إذ سارت ركائب الأحباب. ويختم الشاعر أبياته بتصوير مشاعر اليأس والألم؛ لأنّ آماله لم تتحقق. فهذا الموقف الوجداني الإنساني، لا بدّ أن يترك أثره في نفس المتلقي؛ ليعيش مع الشاعر لحظات الوداع المؤلمة.

ويبلغ الانفعال الوجداني ذروته حين يمزج الشاعر بين الطبيعة والخمر والهوى في بضعة أبيات تشف عن تجربة شعرية، وصدق عاطفة، وقدرة فائقة على تركيب الصورة الفنية التي يتلقفها المتلقي؛ ليسبح في فضاءاتها الرحبة[1]:

(1) ديوان الوأواء 65.

يا مَن هوَ الماءُ في تكوين خِلقتَهِ ومن هو الخمرُ في أفعالِ مُقلتِهِ

ومَن خلعتُ عِذاري في هوايَ له ومن تهتّك ستري في محبتِّهِ

ومن بُزرقة سيفِ اللّحظِ طلّ دمي والسيفُ ما فخرُه إلا بزرقتهِ

علَّمتَ إنسانَ عيني أن يعوم فقدْ جادتْ سِباحتُه في ماءِ دمعتِهِ

لقد وصل الامتزاج العاطفي أَوْجَهُ في الأبيات السابقة، من خلال الدمج بين الطبيعة وذات الشاعر، فجعل الشاعر محبوبه الماء في خلقته، والماء أصل الحياة. ولاحت شخصية الشاعر وذاتيته في جعل أفعال المحبوب كالخمر الذي يسكره، وهو أدرى الناس بفعل الخمر وأثره على المشاعر والأحاسيس. وتتجلى ذاتية الشاعر في استخدامه لضمير المتكلم في الأبيات (خلعتُ، هواي، عذاري، ستري). ويكشف لنا تأثير هوى الحبيب بالتضاد الذي يُحسن الإفادة منه في قوله: "تهتك ستري في محبته". ويستوقف الدارس لهذه الأبيات اهتمام الشاعر بصنعته الشعرية، فقد لجأ إلى التصريع في البيت الأول (خلقته، مقلته) ولجوء الشاعر إلى الصورة التراثية في تصويره ألحاظ محبوبته بالسيف، واستعار اللون الأزرق للسيف ليدلل على مضائه وحدّته.

ويظلّ الشاعر يؤكد على تجربته العاطفية ولا ينسى خلال ذلك التأكيد على ثقافته، وإبراز قدرته على مزج الثقافة بالواقع بالتجربة الشعورية[1]:

تقنعتْ بالدّجى فوقَ الضُّحى فجلَتْ ... في عاجٍ عارضِها لاماً من السَّبجِ
كأنّها استرهنتْ في ناظري سَقَماً ... بلحْظِ أجفانها المَرضى من الغُنُجِ
لو أنّها في ظلام لاستنارَ بها لأنّ ... إشراقَها يُغني عَن السُّـــرُجُ
كأنّما أُلبِستْ من لَون مَبْسمِها ... غِلالةً طرّزتْها من دَمِ المُهَجِ

لقد أفاد الشاعر من الطبيعة؛ ليبرز جمال محبوبته، فجعل شعرها الأسود كالدّجى، ووجهها المشرق كالضحى، وجعل من هذا التضاد صورة تموج بالحركة، وتتيح للمتلقي القدرة على تخيّل هذه المحبوبة؛ بشعرها ووجهها وعارضيها المشبهان للام من السّبج[*]. وهذه المفردات والصور تكشف عن ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه.

أما في البيت الثاني فتبرز تجربة الشاعر العاطفية، فقد أصابه السقم، بألحاظ محبوب أجفانه ذابلة من الغنج، وبالتشخيص جعلنا نتصوّر هذه الأجفان الذابلة كأنّها إنسان مريض.

ويصل إلى حدّ المبالغة في البيت الثالث عندما يصوّر محبوبته بشدّة إشراق وجهها أنّها تُنير الظلام وتُغني عن السّرج، والتضاد في الظلام

---

(1) ديوان الوأواء 67-68.

(*) ديوان الوأواء 67-68.

والإشراق يضفي على الصورة بُعداً جمالياً، ووضوحاً في المعنى. ويختم الأبيات بتشبيه الشفاه الحمراء بغلالة مطرّزة بدم مهجته.

والخمرة لها ما لها في وجدان الشاعر وعاطفته، فهو مجنون بها ولا يأبه لكلام عُذاله[1]:

لِجُنونِ الهَوى وهبتُ جَناني ... فَدَعاني يا عاذليَّ دَعاني

اسقياني ذبيحةَ الماءِ في الكأْ ... سِ وكُفّا عن شُرب ما تَسقيانِ

إنّني قد أمِنتُ بالأمسِ إذْ مُتُّ ... بها أنْ أموتَ مَوتاً ثاني

قهوةٌ تطرُدُ الهمومَ إذا ما ... مُكِّنتْ من مواطنِ الأحزانِ

أيُّها الرائحُ الذي راحتاهُ ... بِخِضابِ الكؤوسِ مَخضوبتانِ

عُجْ بِضِحْكِ الأقداح في رَهَجِ القَصْـ ... ـفِ إذا ما بكت عليه القناني

واسقني القهوةَ التي تـنُبـتُ الور ... دَ إذا شئتَ في خُدود الغواني

لا تُدغدغْ صَدْرَ المُدام بأيدي المـ ... ـزْجِ ما دُغدِغَتْ صُدورُ المثاني(*)

في رياضٍ تُريك في الليل منها ... سُرُجاً من شقَائق النُّعمانِ

تتجلى عبقرية الشاعر وقدرته الفائقة على مزج الصور، فيستنطق، ويلوّن، ويُطلق كلّ طاقاته الشعورية؛ لِيَخرج علينا بصور فنية منها؛ التراثية، والتجديدية المستوحاة من بيئته الحضرية.

---

(1) المصدر نفسه 241-245.

(*)المثاني: ما بعد الأول من أوتار العود. القاموس المحيط، مادة (ثني).

فقد وجّه الخطاب لعاذليه ألا يلوماه على شربه، بل أن يسقياه الخمر دون أن يشاركاه شربها، ولجأ في البيت الأول إلى التصريع (جناني، دعاني)؛ ليلفت الانتباه ويشدّ القارئ، وليدلل على أنّه ملتزم بقواعد النظم التي عرفها الشعر العربي منذ القدم. كما لجأ إلى التكرار؛ ليؤكد أنّ اللوم كان شديداً من العُذّال، وأنّ الرغبة لديه في معاقرة الخمر لم تتأثر بهذا اللوم.

ويأتي في البيت الثاني ليرسم لوحة استعارية للخمر فيجعلها كالذبيحة بسبب مزجها بالماء، فقد تصوّر أنّ مزج الخمرة بالماء يُعدّ ذبحاً لها، ولا خَوف عليه من الموت، فقد اعتاده؛ لأنّ الخمر أماتته من قبل، ولن يموت موتاً ثانياً. ثم ينتقل ليصف الخمر بأنّها تزيل الهموم عن النفس، إذا ما تمكنت من نفس شاربها، وتلك الخمرة الممزوجة بالماء ينعكس لونها على الكؤوس الشفافة لينعكس بالتالي على راحة الساقي الحامل لهذه الكؤوس، فأفاد الشاعر في هذه الصورة من عنصر اللون؛ ليضفي دفقة وجدانية يعبّر بها عن شدّة تعلقه بالخمر، فامتلك بذلك قدرة عجيبة على مزج الخمر بالطبيعة، وبالمرأة، وهذه العناصر جميعاً كانت في مجلس من مجالس الغناء والطرب.

ثم يعود ليقول إنّ الخمر تُضرّج خدود الغواني فتصبح كالورد المعروف بشقائق النعمان. ونلاحظ سعة خيال الشاعر وقدرته على التصوير حين يصف الخمر فيجعل لها صدراً، ويقارن بين دغدغة صدر المدام ودغدغة أوتار العود.

لقد أبدى الشاعر براعة فائقة في استغلال المحسوس؛ ليجترح منه صورة فنية تمور بالحركة والحياة، مما يتيح للمتلقي تخيل هذه المجالس حركة وصوتاً ولوناً، ثم أعطى الخمرة شحنة إيجابية فهي تجلو الهموم عن النفس، وتنبت الورد في خدي ساقيها، وتبعث الشوق، وتجعلك تهيم في محاسن الطبيعة. فالعلاقة بين الشاعر والخمرة علاقة وثيقة، وتظهر هذه العلاقة من خلال التعبير عن تجربته الذاتية، إذ يصور مجالس اللهو والسمر تصويراً دقيقاً بأدق تفاصيلها، فيوظف حاسة البصر، والسمع؛ ليعبر عن موقف جمالي مليء بالحركة، وبالألوان الزاهية، فصوت أوتار العود تدندن؛ لتضفي على المجلس جوّاً من الرومانسية والمرح.

ويبدو واضحاً في كثير من مقطعاته مدى إدراكه لأهمية حاستي البصر والسمع في تركيب الصورة وإعطائهما بُعداً جمالياً. والشاعر المدرك لهذه القواعد يمتلك حسّاً مرهفاً، وتجربة شعرية غنية.

المبحث الرابع: الصورة البصرية والسمعية

إنّ البصر والسمع يُعدان أكثر الحواس إدراكاً للواقع ومعطياته وجزيئاته. فالعين أسبق الحواس إلى إدراك الواقع. والشاعر في استخدامه للصورة المرئية أو المسموعة إنّما يجسد تجربته في الواقع لإيصالها إلى الناس بعد إعطائها الشكل الحسيّ... وبذلك يستطيع أن يصنع واقعاً جديداً بصورة جديدة تفوق الواقع جمالاً وتأثيراً.

فالشاعر يستعين بالصور؛ "لتحطيم الصور والمعاني القديمة المستهلكة، والاستعاضة عنها بأخرى جديدة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدّة ومضاء..."[1].

إنّ العين تدرك العالم الخارجي بكلّ أبعاده وجزئياته، والشاعر بدوره يقوم عن طريق الصورة بتزيين هذا الواقع، فكم من منظر تقع عليه العين فتنفر منه لقبحه، ويأتي الشاعر ليعيد صياغته بصورة جميلة تألفها النفس.

واللون أهم ما يسترعي البصر ويجذبه، وقد أفاد الوأواء من الألوان التي تزدان بها الطبيعة الشامية، وأعاد صياغتها ببراعة الرسام الذي يُتقن فنّ مزج الألوان، ويدرك إيحاءات اللون ودلالاته[2]:

سلْكان للدمع محلولٌ ومعقودُ ... على التي لحدُها في القلبِ مَلحودُ

ما سّوّدَ الحزْنُ مبْيَضّ السرور بها ... إلا وأيامُ عُمْري بعدَها سودُ

---

(1) الشعر العربي المعاصر، الطاهر أحمد مكي 83.

(2) ديوان الوأواء 71-74.

وليتَ بَعْدَكَ تَسويدُ البياضِ فَلي بالدَّمع في صُحُفِ الأحزانِ تسويدُ

جاهدتُ بالصّبْرِ في إثْرِ العزاء فما رجعتُ إلا وصَبري عنكِ مَفقود

يحتل اللونان الأبيض والأسود مكانة كبيرة في الأبيات السابقة، فقد ألحّا على الشاعر حتى كررهما ست مرات في أربعة أبيات، مما يشير إلى أنّ هذين اللونين يثيران لدى الشاعر أحاسيس ومشاعر أراد إبرازها من خلال هذه الصور الحافلة بالتضاد، فالحزن يلفّ الشاعر، والألم يغمر كيانه، فاسودّ ما كان من أيامه مُبيضّاً، فقد آلمه البين، وأحزنه الفراق، فجاهد نفسه بالصبر إلا أنّ صبره قد عيل.

والبياض رمز الإشراق والأمل والتفاؤل، فالسرور غمر كيانه بوجود الحبيب، ولكن السواد يُوحي بالحزن، ويُوحي في هذه الأبيات بقتامة أيام الشاعر بعد الفراق، وبسيطرة اليأس والإحباط عليه، فصار دمع الشاعر مداداً أسود في صحف الأحزان.

إذا كان اللونان الأبيض والأسود هما الأكثر استخداماً عند الوأواء، فإنّ بقية الألوان قد أخذت نصيبها في شعره أيضاً، كلّ حسب دلالاته، وحسب الدفقات الشعورية التي سيطرت على الشاعر أو الغرض الشعري[1]:

ويظلّ صَبّاغ الحياءِ بخدِّه أبداً يُعصْفرُ من غَلائل وَرْدِهِ

(1) ديوان الوأواء 82.

شبه حمرة الخجل والحياء المشوبة بالصفار تعلو خدّ الحبيب، بالعصفر الذي يصبغ به الصبّاغ الأقمشة وغيرها.

والصفرة ذات دلالات إيحائية تشير إلى الرويّة والتفكير، فقد أفاد الشاعر من هذه الدلالة اللونية؛ ليضفي على محبوبه الجمال والحياء، مما يدلّ على تقدير الشاعر لجمال حبيبه الذي يزيده الحياء جمالاً على جمال.

ويعود الشاعر ليستخدم اللونين الأسود والأبيض، ولكن ليعطي دلالات أخرى غير التي سبقت، فالأبيض دلالة الطهارة والصفاء والوضوح، والأسود دلالة القوة والشدّة، وفي التضاد يبدو الحسن في أبهى صوره[1]:

فَتنتنا سوالفٌ وخدودُ وعيونٌ فواترٌ وقدودُ

ووجوهٌ مثلُ التّواصُلِ بيضٌ وشعورٌ مثلُ التّقاطُعِ سودُ

فالحبيب في البيتين السابقين فيه النقاء والطهارة، وفيه القوة والتحدي وعزّة النفس، من خلال استعارة البياض لتشبيه الوجه، والسواد لتشبيه الشعر به، فالأسود على اللون الأبيض، يزيد البياض نقاءً وصفاءً... .

ويوظّف الشاعر الألوان في مقطعة تصف الطبيعة، فيلبسها ثوباً موشىً بمختلف الألوان الزاهية التي تسرّ الناظرين، وتشدّ انتباه المتلقي، وتتيح لخياله آفاقاً رحبة؛ ليستطيع رسم لوحة فنية تزدهي بهذه الألوان[2]:

---

(1) المصدر السابق 90.

(2) ديوان الوأواء 101.

وروضةٍ راضَها النَّدى فَغدتْ ... لها من الزَّهر أنجمٌ زُهْرُ

تنشرُ فيها يدُ الربيع لنا ... ثوباً من الوشْيَ حاكَهُ القَطرُ

كأنّما انشقّ من شَقائقها ... على رُباها مَطارفٌ خُضرُ

ثم تبدّت كأنّها حَدقٌ ... أجفانُها من دمائها حُمرُ

ما أجمل هذه اللوحة الطبيعية! فقد رسم لنا الشاعر روضة من الرياض المليئة بالأزهار، فهي كالسماء التي تزدان بنجوم زهر، وهذا الربيع الأخضر الموشى بألوان النُّوار الزاهية يبللها المطر، ويمزج الشاعر اللون الأخضر باللون الأحمر (شقائق النعمان) فكأنّ هذه الشقائق إنسانة تلبس مطرفاً أخضر، أو كأنّها أحداق عيون أجفانها حمر... . فاستعار الشاعر اللون الأخضر؛ لما له من دلالات جمالية، وإيحاءات نفسية توحي بالأمل والسرور، كما أنّ اللون الأحمر دلالة القوة والقدرة على التحدي والصمود، فلعلّ هذه الأبيات تعكس حالة الشاعر النفسية، وقدرته على إعادة صياغة الواقع بصورة تملأ النفس راحة وسروراً، وتحمل في ثناياها قيمة جمالية.

ويكثر الشاعر من توظيف اللون الوردي، فهذا اللون مرتبط بالخدود، وكثيراً ما يميل اللون الوردي إلى الحمـــرة، فهـذه الخـدود قـد تكون ورديـة أو محمرة بطبيعتها، ولكنها تتـــورد وتزداد حمرتها بسبب الخجل، فنجد الوأواء في مقام الغزل يقول[1]:

(1) ديوان الوأواء 134.

لي حبيبٌ خدّه كالـ ـوردِ حُسناً في بياضِ

ويقول[1]:

وكأنّ حمرة خدّه وعِذارِهِ وردٌ تعلّق بعضُه في بعضِهِ

فالتورّد من ألوان الخدّ، وخاصة إذا مال نحو الحمرة، فلهذا اللون دلالاته الإيحائية إذ يدلّ على حرقة الحبّ، وعلى الشباب المتفجّر؛ فالشاعر الذي يتحرّق شوقاً وحبّاً للمحبوب، والمحبوب الذي يتفجر حيوية وشباباً فيظهر هذا التفجُّر بحمرة الخدّ وبتورده.

وقد أكثر الشعراء العرب من تشبيه الخدود بالورد، واستخدام اللون الأحمر لوصف الخدّ. مما يدلّ على استلهام الشاعر لهذه الصور التراثية.

ونلاحظ قدرة الشاعر على الإفادة من الألوان في غزلياته ففي إحدى قصائده يقول[2]:

ليلُ شَعرٍ من فـوقِ صُبح جبينٍ ما لبيْنٍ عليهما من طَريقِ

فيه ضدّان أُلّفا فوق ضدّيْـ ـنِ: بهارٌ مُعانقٌ لشقيقِ

كلّ نوع فيه من الحسْن أنوا عٌ ومجموعُها بلا تفريقِ

في أوانٍ صافٍ وجوٍّ صقيلٍ وزمانٍ رطْبٍ ودهْرٍ رشيقِ

وهو نوعان فيهما صفرةُ العا شقِ من فَوق حُمرة المعشوقِ

---

(1)ديوان الوأواء 134.

(2) المصدر نفسه 158.

لقد جمع الشاعر الأضداد في هذه الأبيات، فأضفى على الصورة قيمة جمالية إلى جانب القيم الدلالية الأخرى.

فشبّه الشعر بالليل وهو لون السواد لما فيه من قوة وتحدّ وشباب، وشبه الجبين بالصبح المبين، فنلاحظ جمال الصورة عندما يأتلف المتضادان في لوحة واحدة، فأحدهما يبرز حسن الآخر. وهذا التقريب بين المتباعدات أو المتناقضات دليل على شاعرية الشاعر، وعلى سعة خياله، وقدرته على تركيب الصورة الفنية ذات التأثير في المتلقي.

ويعود الشاعر في البيت الثالث ليوظّف لونين هما؛ الأصفر والأحمر، فتلتقي صفرة العاشق وحمرة المعشوق في دلالة واضحة على معاناة العاشق وألمه، وعلى جمال المحبوب وتورد خدوده مما يدلّ على شبابه وعنفوانه.

إنّ استخدام الشاعر للألوان في صوره الفنية، لم يكن الغرض الرئيس منه تزيين الصورة وزخرفتها، بل كان لهذه الألوان دلالاتٌ إيحائية، سلبية كانت أم إيجابية، فقد أشار إلى السواد على أنّه دليل حزن وألم، ولكنه في مواقع أخرى جعل منه دلالة جمال وقوة، وكذا اللون الأصفر الذي يشي بالمرض والتعب، ولكنه وظّفه للإشارة إلى جمال المحبوبة وصفائها، فاستخدم الشمس، والدرّ، والذهب، وكلّها تميل إلى الصفرة. وهذ التنويع في الدلالات والإيحاءات دليل على سعة خيال الشاعر وعلى ثقافته الصورية الفنية.

والصورة السمعية تلي الصورة البصرية في الأهمية والقيمة الجمالية، فالحاسة السمعية من أقوى الحواس إدراكاً للواقع، وقدرة على استخدام الرموز وتحليل المسموع لتشكيل تصوّر عنه.

وقد تتشكل لدى الشاعر من خلال مخزونه السمعي صورٌ ودلالات رمزية تفوق ما يدركه البصر، ولعلّ صورة بشار التي بهرت النقاد خير دليل على ذلك ففي قوله[1]:

كأنّ مَثار النَّقعِ فوقَ رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكِبُهْ

فهذه الصورة البصرية، الحركية تخيلها شاعر فاقد للبصر، مما يؤكد على أهمية السمع في تشكيل الصورة، وفتح منافذ الخيال على أوسع أبوابها.

لقد برزت الصورة السمعية في شعر الوأواء؛ لتكشف تجربته الذاتية، وعواطفه وتأثره بالتراث الشعري العربي، وتراوحت هذه الصورة بين الهمس والخفوت حيناً، والجهر والقوة والحدّة حيناً آخر.

يقول في إحدى قصائده[2]:

وحاجِبُ الفَجرِ بلا حِجابِ يَضْحكُ والظَّلماءُ في انتحابِ

نلاحظ أنّ الشاعر استطاع بهذا التضاد أن يُبرز صورة الفجر والظلام، فالفجر ضاحك والظلام منتحب باكٍ، فهذه الصورة التي جمعت النقيضين (الضحك والانتحاب) تكشف عن شخصية الشاعر الذي كان يعيش حياة

---

(1) ديوان بشار 301.

(2) ديوان الوأواء 28.

لاهية ماجنة، لكنها لا تخلو من الهموم والأحزان والآلام التي انعكست على صوره الفنية وعلى ألفاظه.

ويقول في مقطعة يصف مجلس لهو وسمر[1]:

فالناي يُبدي أنيناً يُشجي وللعود ضربُ

وأعينُ الغيْثِ تجري لها انهمالٌ وسَكْبُ

استطاع الشاعر بهذه الصورة السمعية، وبهذه القدرة على التشخيص أن يجعل الناي يئن أنيناً يجعل السامع يبكي حزناً، وجعله إنساناً تجري دموعه حزناً على ما يسمع، فهذه الجلسات التي تدور فيها الكؤوس تحمل أحياناً كثيرة مواقف حزن وألم يتجاذبها السمار فيما بينهم.

ويقول الوأواء متأثراً بما يسمعه من البيئة الدمشقية حيث الرياض والبساتين والأطيار[2]:

وصَفَّرتِ الأطيارُ بينَ رياضِها ولبّى بها القُمريّ صوْتَ هَزارِهِ

لقد أطربه صفير العصافير وتغريد القمريّ، وهذه صورة سمعية مستمدة من بيئة الشاعر، مما يدلّ على تفاعله مع بيئته.

وأفاد الشاعر مما يسمعه في البيئة الدمشقية من أصوات؛ ليظهر استنكاره لمن يلومه على حبّه إذ يقول[3]:

---

(1) المصدر نفسه 49-50.

(2)المصدر نفسه 124.

(3) المصدر نفسه 127.

من لامني في الحبيبِ كان كَمنْ يَضرِبُ في مَسجدٍ بناقوسِ

فشبه لوم اللائمين له على حبّه بمن يضرب الناقوس في المسجد؛ للتدليل على غرابة هذا اللوم.

ويزدحم ديوان الوأواء بصور فنية تعتمد على معطيات حسيّة أخرى، كالصورة الذوقية، والشمّية، واللمسية، وتقصي هذه الصورة يحتاج إلى جهد مضاعف، فآثرنا الإشارة إليها وحسب.

المبحث الخامس: الصورة الفنية بين الحركة والجمود

إنّ اللفظة أداة الشاعر في التصوير؛ لذلك يستطيع أن يصوّر الحركة تصويراً يفوق أي فنان آخر. ويرى عبد القاهر الجرجاني"أنّ مما يزداد به التشبيه دقّة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"[1].

فالحركة تزيد الشعر جمالاً، وهي ركن رئيس في الصورة الفنية. ويقول العقاد: "إنّما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه؛ لأنّ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينيه ويدركه بظاهر حسّه"[2]. وهذا يدلّ على أنّ الحركة في الصورة تُمتلك عن طريق الإدراك.

والحركة في الشعر يُقسمها النقاد إلى؛ حركة زمانية وحركة مكانية، والحركة الزمانية هي الأكثر استخداماً في الشعر؛ فالصورة الفنية تتسم بالحركة الزمانية على حين يتسم الرسم بالجمود المكاني، "وكما أنّ المصور يُخفق إذا عالج تصوير الحركات المتعاقبة، كذلك يُخفق الشاعر إذا هو حاول أن يرسم لك بالألفاظ المتعاقبة منظراً ثابتاً خالياً من الحركة"[3]. ولعلّ في مقولة كلّ من الجرجاني والعقاد ما يدعم توجّه الشعراء إلى التشخيص،

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 164.

(2) ابن الرومي حياته وشعره، العقاد 309.

(3) حصاد الهشيم، المازني 136.

وجعله ركيزة من ركائز الصورة الفنية؛ لإضفاء بُعد حيويّ حركيّ على جوامد لا حياة فيها.

ولم يغب هذا النمط عن الشعراء العرب منذ القدم، فقد استطاع الشاعر أن يصور بألفاظه حركات متعاقبة في لمحات من الزمن، يعجز أي فنان تشكيلي أن يصورها، ومن ذلك ما قاله امرؤ القيس في وصف الحصان[1]:

مِكرّ، مِفرّ، مُقبلٍ، مُدبرٍ معاً كجُلمود صخرٍ حَطّه السّيْلُ من عَلِ

وقد أدرك الوأواء بحكم تجربته الخاصة، وثقافته الشعرية، إذ نهل من دواوين فحول الشعراء، وبحكم طبيعة حياته القائمة على التنقل بين البساتين، ومجالس السمر واللهو، أنّ الحركة هي الأصل في نقل القيمة الجمالية للطبيعة وللمرأة.

فإذا عرفنا أنّ الشاعر قصر معظم ديوانه على وصف الطبيعة والغزل، أدركنا أهمية الحركة في صوره الفنية، فهو حين يقول:

شمسُ الضُّحى رَقصتْ فنقّطَ وجهَها بدرُ الدّجى بكوكبِ الجوزاءِ[2]

وظّف الشاعر مبدأ التشخيص ليرسم لنا الحركة، فها هي شمس الضحى ترقص، والبدر ينقّط الوجه بالكواكب، في تصويره للخمرة

---

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، الأنباري 83. (البيت هو بيت الرابع والخمسون من معلقة امرئ القيس).

(2) ديوان الوأواء 6.

والساقي بهذه الصورة الحركية البديعة. والتضاد عند الوأواء وسيلة من وسائل الإيحاء بالحركة.

تصدّت لنا ما بين إعراضِ زاهدٍ على حَذرٍ منها وإقبالِ راغبِ[1]

فنستطيع أن نتصور من خلال هذا التضاد أن هذه المرأة تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فصوّر إعراضها بإعراض الزاهد، وإقبالها بإقبال الراغب.

ويُلحّ الشاعر على استخدام التضاد في كثير من أبياته، ليصور لنا الحركة ويعطيها دلالات أو إيحاءات رمزية تكشف عن تجربته، وعن قدرته على رسم الحركات بشدّتها أو بهدوئها.

يقول في وصف الرياض[2]:

زمنٌ ضاحكٌ وروضٌ جديدُ وغصنٌ مُرنَّحاتٌ تَميـدُ

أنجُمُ الزَّهرِ حَولها فَتراها طالعاتٍ كأنّهنَ سُعودُ

تتثنّى مع الرّياح اختيالاً بغصونٍ كأنّهن قدودُ

فلها كلّما تَـثـنّتْ وِصالٌ ولها كلّما استقامتْ صُدودُ

في هذه اللوحة الطبيعية بأشكالها الهادئة المتزنة، التي تضفي على الطبيعة جمالاً أخاذاً، وظّف الشاعر التشخيص بجعله الزمن يضحك، والغصون تتمايل مترنحات، ولعلّ هذا الوصف نابع من تجربة ذاتية للشاعر، فهو معاقر

(1)المصدر نفسه 18.

(2) المصدر نفسه 74-75.

الخمر يعلم جيداً كيف يكون الترنح، والتمايل في حالة النشوة، فقد عكست هذه الصورة تجربة الشاعر، وعواطفه تجاه الطبيعة.

وتَتثنى هذه الغصون الرائعة كأنّها قدود، فأضفى على الغصون والأشجار صفة الحياة، مستغلاً التضاد في البيت الرابع، في التثني والاستقامة؛ ليظهر لنا صورة حركية في أبهى تجلياتها. ولعلّ هذه الصورة ومثيلاتها تعطي دلالات وإيحاءات يُعبّر من خلالها الشاعر عن عاطفته وتجربته الذاتية، فاستطاع أن يترجم لنا حالته النفسية؛ بما يملؤها من نشوة وما يغمرها من سرور، بهذه الصور الفنية الجميلة، فأحسن اختيار الألفاظ السهلة الرقيقة التي تتناسب والحالة، كما لم يفته أن يختار بحراً عروضياً غنائياً، فجاءت الأبيات على البحر الخفيف. كلّ هذا يؤكد براعة الشاعر وإدراكه لما يريد أن يفصح عنه وينقله للمتلقي.

والصورة الحركية تأخذ أنماطاً مختلفة لدى الشاعر، فهي تارة خفيفة بطيئة تعبر عن حالة نفسية تستوجب ذلك، وهي أحياناً حركة فيها القوة والشدّة، إذا ما عبرت عن قلق أو حزن أو ألم أو اضطراب، ففي قوله[1]:

لطمت بعُنّاب البَنانِ شقائقَ الـ ـوَجَناتِ لي في مأتَمِ الصّـدّ

فكأنّه لمّا تكاثف لطمـُها في خدّها مِسك علـى وَردِ

واستضحكتْ فبكيتُ قالت: لا تخفْ بي فوقَ ما بكَ يا أخا الوجْدِ

(1) ديوان الوأواء 77.

لو صيّرتُ شمعاً عليكَ أناملي ما آلمتني فيك بالوقدِ

ففي هذه الصور الحركية جعل الشاعر في المجردات حركة، فالصدّ صار مأتماً، وبدت الأنامل شمعاً يحترق، فاستطاع أن يجمع الحركة والصوت واللون واللمس والذوق في صور متلاحقة، تشفّ عن قدرة على ترجمة ما يعتمل في نفسه من ناحية، وعلى تمويج الصور ومزجها كما يمزج خمرته بالماء؛ ليُخرج طعماً ولوناً جديدين من ناحية أخرى.

فجاء اللون في عُنّاب البنان، وشقائق الوجنات، فهذه الألوان ترمز إلى القوة والتحدي، إلى جانب القيمة الجمالية. ثم يفرز هذا اللطم على الخدّ المتورد رائحة المسك الطيبة، فانتقل الشاعر بنا من صورة لونية إلى صورة شميّة، لينتقل بعدها إلى صورة سمعية، ويفيد من عنصر التضاد في (استضحكت فبكيت)، فهذه الصورة الجمعية توحي بسعة خياله، وبعمق التجربة الشعورية الحسيّة لديه.

ثم يصوّر الشاعر لحظات الوداع بصور رقيقة، فيجمع في هذه اللوحة بين الصور الهادئة أو الصورة الهمسية -إن جاز التعبير- أو الصورة الخجولة، وبين الصور المعنوية، إذ حرك المعنويات عندما قال[1]:

ودّعتها ولهيبُ الشَّوق في كبدي والبيْنُ يُبعدُ بين الرّوح والجَسدِ

وَداعَ صَبيّيْن لم يُمكنْ وداعُهما إلا بألحاظِ عيْنٍ أو بَنان يدِ

(1) ديوان الوأواء 91-92.

وحاذرتْ أعينَ الواشينَ فانصرفتْ تعضُّ من غَيظها العُنّاب بالبَرَدِ
وكان أوّلُ عهدِ العينِ يومَ نأتْ بالدّمع آخرَ عهدِ القلْب بالجَلَدِ

في هذه اللحظات الوداعية، وعيون الواشين ترقبهم، لا بدّ أن تكون الحركات محسوبة، فتجلّت الصورة الحركية بحركات خفيفة من العين، وبنان اليد، وعضّ الشفاه، وانسكاب الدمع... كلّها حركات محسوبة كي لا تُعطى الفرصة للواشين، والحسّاد. وفي الصورة جعل المعنويّ متحركاً، وهو البين الذي باعد بين الروح والجسد، أي بين الشاعر ومحبوبته، إذ شبههما بالروح والجسد. ويبدو التضاد في هذه العبارة جليّاً؛ لتوضيح الصورة وإعطائها بعداً إيحائياً نفسياً؛ ليعبر من خلاله عن مدى حبّه للمحبوب وتعلقه به؛ لذلك كانت لحظة الوداع صعبة وقاسية.

إنّ طبيعة الموقف أو الغرض هي التي تستدعي الحركة وتحدد شكلها ونوعها؛ سريعة أو بطيئة، هادئة أو عجولة. ففي مدحه للعقيقي يقول[1]:

قاتلُ القومِ كلّما أظلمَ النّقْعُ جلاهُ بالأبيضِ البتّارِ(*)
خاطراً لا تراهُ يعرِفُ في الكرّ فِراراً بالأسمر الخطّارِ(*)
لا بطيءُ الوقوفِ في فَلَكِ الحرْبِ ولكنّهُ سريعُ المَدارِ

(1) ديوان الوأواء 96-97.

(*) النقع: غبار المعركة. لسان العرب، مادة (نقع).

الأبيض البتار: السيف القاطع. لسان العرب، مادة (بتر).

(*) الأسمر: الرمح. القاموس المحيط، مادة (سمر).

يَتخطّى إلى طريقِ المعالي بمعالٍ خطيرةِ الأخطارِ

ساحباً ذيلَ فاضلٍ، وهو عاري الظـ ـهر فيه من لُبس ثوبِ العارِ

نـثرتْ راحةُ المعاني عليهِ جَوهراً من جواهرِ الأفكارِ

يمدح الشاعر ممدوحه في وسط معركة، فلا يمكن أن يقف بنا عند لوحة جامدة لا حراك فيها، بل برزت قدرته على تحريك الجوامد، فهذا الغبار الذي يجعل المكان مظلماً يبعده ويزيله سيف الممدوح البتار. والمعركة تتطلب الحركة السريعة بين كرّ وفرّ، والممدوح كَرّار لا فَرّار. ويؤكد الشاعر في البيت الثالث على الحركة السريعة التي يتطلبها الموقف.

فالوصول إلى المعالي لا يتأتى بحركات بطيئة، وهذا الوصف ينسجم مع مكانة الممدوح وعلو منزلته.

وانظر تجسيد المعنى وإضفاء الحركة على المعنويات، فقد جعل للمعاني راحة تنثر جواهر الأفكار في هذه القصيدة، بما يليق بالممدوح.

لقد استطاع الشاعر أن يصور لنا بتتابع حركي بعض مجريات المعركة وما تتطلبه من صور حركية، مستخدماً عنصر التضاد؛ ليزيد الصورة جمالاً والمعنى وضوحاً (الكرّ، فرار)، (بطيء ، سريع)، (عاري، لبس).

إنّ الصورة الحركية في شعر الوأواء تشي -إلى حدّ بعيد- بطبيعة شخصية الشاعر، وحبّه للحياة، وحركته الدائبة بين الرياض باحثاً عن المتعة، فلا يرغب في إضاعة عمره، فالعمر قصير[1]:

لا تُضعْ يا صاح لذا تك فالعمر قصير

ولعلّ هذا النمط الصّوري ينسجم مع فلسفة الحياة لدى الشاعر في مجالس اللهو والسمر حيث الماء والخضراء والمرأة الحسناء، يجني ثمار المتعة الباحث عنها قبل أن ينفد العمر.

وإنّ الصورة الجامدة هي تلك التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية، أو اللحظة الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف، "فالصورة الجامدة والحال هذه تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسام أو تمثال النحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن"[2].

والشاعر في الصور الجامدة يلجأ إلى وسائل متعددة، منها صور الأماكن والأطلال، وصور الموت، وصور المسافات... ويعمد إلى هذا النوع من الصور الجامدة؛ كي يدلّ على القوة والثبات.

يقول الوأواء في مدح سيف الدولة[3]:

أَمغنَى الهوى غالتكَ أيدي النوائبِ فأصبحتَ مَعنىً للصَّبا والجَنائبِ

---

(1) ديوان الوأواء 109.

(2) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابة 190.

(3) ديوان الوأواء 16.

فهذا الطلل الثابت الجامد، الذي أصبح مهباً لريح الشمال وريح الجنوب، لا يبارح مكانه، وهذا الجمود يدلّ على البقاء والثبات، وأنّ الذكريات ما زالت باقية، حتى وإن أعملت النوائب يدها في هذا الطلل. والوقوف على الطلل شكل من أشكال الجمود، وهو تقليد اتبعه الشعراء في وقوفهم على الطلل واستيقافهم[1]:

قِفوا ما عليكم من وُقوف الركائبِ لنبذلَ مَذخورَ الدّموعِ السَّواكبِ

والجمود له دلالة إيحائية، إذ يريد الشاعر أن يعطي للمكان مكانة ومنزلة، وهي وقفة تهيء للشاعر فرصة التذكر، والبقاء على الطلل.

إنّ ما سبق من تحديد بعض جوانب الصورة الفنية عند الوأواء يبرز أثر الحضارة على صوره من حيث ميله للزخرف والشغف ببهاء الألوان والتنويع فيها، كما يظهر في صوره أثر حياة المجون واللهو التي عاشها في الميل نحو الصور الحركية. لقد استطاع الشاعر بذكائه ورهافة حسّه أن يصهر المعطيات التراثية بمعطيات الحضارة فيخرجها إخراجاً جديداً، أبرز من خلاله ذاته وتجربته الشعرية الخاصة.

(1) المصدر نفسه 24.

الفصل الرابع: ظواهر أسلوبية وفنية

المبحث الأول: ظاهرتا التكرار والتضاد في شعر الوأواء

[أ] التكرار: إنّ التكرار مصطلح قديم، وكان له حضوره عند العرب، فهو في اللغة من الكرّ: أي الرجوع، والكرّ مصدر كرّ عليه، وكرّه كرّاً وكروراً وتكراراً[1].

أمّا التكرار في الاصطلاح فهو كما يعرّفه الجرجاني (366هـ): "عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد الأخرى"[2]. وربط السيوطي (911هـ) التكرار بمحاسن الفصاحة إذ يقول: "هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة"[3]. ويدخل التكرار بهذا المفهوم في باب التوكيد، وهو سنّة من سنن العرب جرى عليه النحاة والبلاغيون، كونه فائدة للكلام. فقد قيل: "الكلام إذا تكرر تقرّر".

وغنيّ عن القول أنّ التكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة في النص الشعري، وإنّما على ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي. فكلّ تكرار يحمل إيحاءات نفسية وانفعالية متباينة، تفرضها طبيعة الغرض الشعري. ولو لم يكن ذلك كذلك؛ لكان التكرار لا يؤدي معنى أو وظيفة في البناء الشعري.

---

(1) تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، مادة (كرر). وقاموس المحيط، الفيروز أبادي، مادة (كرر).

(2) التعريفات، القاضي الجرجاني 113.

(3) الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي 199.

والتكرار إحدى الأدوات الجمالية في النص الشعري. فالشاعر عندما يكرر يعكس أهمية اللفظ أو المعنى؛ ولهذا قسّم البلاغيون التكرار إلى قسمين: "القسم الأول لفظي ومعنوي، أما الثاني فمعنوي"[1].

تتشكل هذه الظاهرة في الشعر العربي بأشكال مختلفة؛ فهي تبدأ بالحرف وتمتد إلى اللفظة، ومن ثم العبارة، ثم إلى البيت. وكلّ شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص. فالتكرار إذن وسيلة من الوسائل التي يتوصل بها الشاعر إلى توضيح فكرته وتأكيدها، ويشفّ عمّا يلحّ على وجدانه ويسيطر على تفكيره، فيكرر الشاعر اسم ممدوحه أو محبوبته، أو اسم مكان له ارتباط في نفسه.

فهذا مالك بن الريب يكرر كلمة (الغضا) في قصيدته التي يرثي بها نفسه[2]:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنّ لـــيلةً بجنب الغَضا أُزجي القِلاص النواجيا

فليت الغضا لم يقطع الرّكب عرضه ولـــيتَ الغضا ماشى الرّكاب لياليا

لقد كان في أهل الغضا لو دَنا الغضا مـزار ولكـــن الغضا لـيس دانيا

تكررت كلمة (الغضا) ست مرات في ثلاثة أبيات، مما شدّ انتباه المتلقي ولفت نظره، وقد دلّ هذا التكرار على سيطرة هذا المكان على تفكير الشاعر ومدى تعلقه به.

---

(1) جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي 257.

(2) ديوان مالك بن الريب 411.

"وإنّ التكرار ليضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر"[1].

والتكرار سمة تميزت بها لغة الوأواء؛ ليكشف من خلالها عن رغبته في التأكيد على المعنى الذي يلحّ عليه. ويظلّ التكرار صورة لافتة في شعره، تشكّلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في الحرف والكلمة والعبارة... فقد أضفى على التكرار مشاعره الخاصة. وقد تكون هذه الظاهرة نتاج تأثير ثقافة الشاعر، أو حالته النفسية أو طبيعة شخصيته؛ فالشاعر مرهف الحسّ، ومقبل على مُتع الحياة وملذاتها؛ لذلك حاول أن يؤكد على المعاني التي تعتمل في وجدانه بالتكرار.

لقد اتخذ التكرار عند الوأواء عدّة صور؛ منها اللفظي أو المعنوي، ففي التكرار اللفظي، نجده يُنوع بين التكرار في الحرف، أو الكلمات، أو العبارات في الأبيات أو في أجزاء من البيت، ففي قوله[2]:

له عزّة الوالي عليّ وتيههُ ... ولي ذلّة العزولِ عند لقائهِ

نلحظ تكرار حرف (اللام) في البيت السابق، وقد أضفى هذا التكرار بُعداً موسيقياً على البيت، وفي السياق ذاته يكرر الشاعر حرف (التاء)؛ لما في التاء من خفوت وهدوء[3]:

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة 243.

(2) ديوان الوأواء 7.

(3) ديوان الوأواء 48.

قيل لي: تُب من الهوى، قلتُ: إنّي تُبتُ من توبتي فكيف أتوبُ

أمّا في قوله[1]:

وما ذاك من حبّي بقائي وإنّما أُحبُّ بأن أبقى بطول بقاكِ

فنلاحظ تكرار حرف (الباء)، فقد كُرر تسع مرات في البيت، والباء يتضمن معنى التفجّر والانبجاس، وفي الحرف شدّة وقوة، فعبّر به عن شدّة حبّه وتعلقه بالمحبوبة.

ولجأ الوأواء إلى شكل آخر من أشكال تكرار الحروف، ألا وهو تكرار حرف الروي في البيت، فمن ذلك قوله[2]:

ألقى عليّ الليل ليلاً من ذوائبِهِ فهابَهُ الصّبح أنْ يبدو من الخجلِ

فحرف الرويّ (اللام)، وقد كرره الشاعر في البيت عشر مرات، مما يدلّ على براعة الشاعر وعلى قدرته اللغوية، وقد أضفى التكرار على البيت بُعداً موسيقياً بوضوح مخرجه وقوته.

وفي مقطعة أخرى رويها اللام يقول[3]:

ملّ فأبدى الصّدودَ من مَللِ واعتلَّ في صحةٍ من العللِ

كرر الشاعر حرف (اللام) في البيت عدّة مرات؛ ليلفت الانتباه ويثير تشوق القارئ للمعنى.

---

(1) المصدر نفسه 172.

(2) المصدر نفسه 181.

(3) المصدر نفسه 187.

وكرر الشاعر حرف (الميم) ثماني مرات في مقطعة رويها الميم، إذ يقول[1]:

بذمام عهدك في الهوى أتذمّمُ يا من بحُرمةِ وُدّه أتحرّمُ

ونلحظ جمال التكرار لبعض الحروف في قوله[2]:

لو كنتُ أملكُ سرّ من كتم الهوى يوم النّوى لكتمتُ ما لا يُكتمُ

فقد أضفى تكرار حرف اللام، والميم، والتاء بُعداً موسيقياً جميلاً لافتاً للنظر، فاللام والميم فيهما غُنّة تسترعي الانتباه، والتاء حرف خافت يوحي بالكتمان.

ويبدو أنّ الشاعر كان ماهراً في تكراره لحروف لها دلالاتها وإيحاءاتها المعنوية والنفسية؛ فالميم واللام حرفان يوحيان بالقوة، والوضوح، واللام أوسع الحروف مخرجاً، والميم والنون تلي اللام في القوة والوضوح[3].

لقد بدا الوأواء ماهراً في تكراره للحروف، إذ عرف ما يكرّر، وكيف يوزّع هذه الحروف؟ بحيث أعطت بُعداً إيقاعياً رائقاً... فهذه المهارة تجلّت في "حسن توزيع الحرف حين يتكرر، وليس يتأتى لكلّ شاعر"[4]، ثم ينتقل الشاعر من تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة، سواء أكان التكرار في البيت الواحد أو في البيت وأخيه، أو في أبيات المقطعة.

---

(1) المصدر نفسه 197.

(2) المصدر نفسه 199.

(3) فقه اللغة، صبحي الصالح 279.

(4) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس 41.

ويبدو أنّ لهذا النوع من التكرار عند الشاعر بُعداً نفسياً أو أنّ الأجواء النفسية للشاعر دفعته إلى تكرار مفردات بعينها، استدعاءً لفكرة ما أو حقيقة ما تعتمل في نفسه، وتلحّ عليه؛ فينقلنا بهذا التكرار إلى أجوائه النفسية، ويدفعنا إلى مشاركته حالته.

ومن الأمثلة على تكرار الكلمة في بيت واحد قوله[1]:

وكان يزروني منه خيالٌ فلما أن جَفا مَنعَ الخيالا

فالتكرار هنا يُبرز معاناة الشاعر بسبب بُعد الحبيب وجفوته، فحتى الخيال صار بعيداً عنه، وله جافياً.

ويقول الوأواء من مقطعة أخرى في مقام الغزل[2]:

عِزّ الهوى في حكمها ذُلّ والحكم في طُرْقِ الهوى جهلُ

وبما أنّ المقام مقام غزل فقد كرر كلمة (الهوى)، التي ملأت عليه تفكيره وشغلت وجدانه، فهي من أكثر الكلمات تكراراً في ديوان الوأواء، فقد تكررت هذه اللفظة (45) مرة، هذا بالإضافة إلى مشتقاتها ومرادفاتها.

وما زال يكرر بعض الألفاظ بشكل لافت مثل (الدمع) التي من خلالها يبرز حزنه ويكشف عن حالته النفسية خاصة في مقام الغزل، ففي إحدى مقطعاته يقول[3]:

---

(1) ديوان الوأواء 172.

(2) المصدر نفسه 251.

(3) ديوان الوأواء 25.

يتعشّق دمعي رسمَها فكأنّها تظلُّ على رسمٍ من الدّمع واجبِ

فالحزن الذي يسيطر على الشاعر حال وقوفه على الطلل فرض عليه أن يسكب الدمع، فكرر الكلمة؛ ليوحي بمدى تعلقه بهذا الرسم الذي يذكره بالحبيب، ولا يبارح تفكيره.

وتعدّ كلمة (الدّمع) في أكثر الكلمات تكراراً في ديوان الوأواء، فقد تكررت (42) مرة.

ومن طريف تكراره قوله[1]:

فثوبي والمُدام ولون خدّي قريبٌ من قريبٍ من قريبِ

فتكرار كلمة (قريب) ثلاث مرات في الشطر الثاني أكّدت المعنى الذي قصد إليه الشاعر في صدر البيت، فربط ثلاثاً بثلاث؛ الثوب والمُدام ولون خدّه، مما يجعل القارئ يتصوّر هذه الصورة ويتحسسها.

لم يقتصر التكرار لدى الوأواء عند حدود الحرف والكلمة في البيت الواحد، بل تعدّاه إلى التكرار في الأبيات المتوالية، وسنقتصر على بعض المقطّعات التي منها قوله[2]:

أخفتْ عن القومِ ما أبدتْ عزيمتُهم وأظهرتْ للنَّوى والبيْن ما كُتما

بانوا فلم يبقَ لي في يومِ بينِهُمُ قلبٌ أُحمِّلُه من بَعْدهم ألما

فالبيْن يعشقُهم والشوقُ يعشقُني والجسمُ مُذ فارقوني يعشقُ السَّقما

---

(1) المصدر نفسه 37.

(2) المصدر نفسه 209-210.

يا ليتني كنتُ أعــمى يوم صاحَ بهم حادي الرّحيل فما للبيْنِ ما رحِما!

إنّ البيْن يلحّ على الشاعر ويؤلمه، وقد ظهر هذا الألم من خلال تكرار كلمـة (البين) عدّة مرات، وجاء بما يُرادفها من معانٍ كالنّوى؛ ليؤكد على أنّ البيْن قد أحزنه إلى الحدّ الذي جعله يتمنى العمى على أن يراهم راحلين. وكرر كلمة (العشق)؛ ليعبّر عن عشقه الشديد لهؤلاء الراحلين، وأنّ بُعدهم لن يثنيه عن عشقه لهم.

لقد تنوعت أشكال التكرار لدى الشاعر، فمن تكرار الحرف إلى تكرار اللفظة، ومن الاسم إلى الفعل. ففي قوله[1]:

أُهــوّن ما ألقــى وليـسَ يهـونُ إذا لاحظَتني من هواكَ عيونُ
لئــن قَطَـع الواشون ما كان بَيْننا فحظُّكَ من قلبي عليكَ مَصونُ
وإن رُمتُ كتمان الهوى نطقتْ بـهِ بوادرُ دمعٍ سُحْبُهُنَّ جفُونُ
أَهونُ إذا ما عزّ من أنا عبدُهُ ومـا عزّ فيه الخَطْبُ ليس يهونُ

كرّر الفعل (يهون، أهون) والفعل (عزّ)، ولعله أراد بذلك أن يلفت القارئ إلى ما يعانيه الشاعر من هوان في سبيل من يحبّ، وبأنّه يريد للحبيب العزّ، فتكرار الفعل يدلّ على الحركة واستمرار الحدث. وكرر الاسم (الهوى)؛ ليؤكد على مدى تعلقه بالحبيب.

(1) ديوان الواواء 236.

فالتكرار أسلوب تعبيري يصوّر انفعالات النفس، "فهو مفتاح ينشر الضوء في الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان"[1]، وإنّ اللفظ المكرر هدفه الإثارة؛ حبّاً أو بغضاً أو في أي غرض من أغراض الكلام، فهو مرتبط -إلى حدّ بعيد- بقانون التردّد أو تداعي المعاني.

لهذا أراد الوأواء تقرير إحساسه بمعاني الحياة، فاتخذ التكرار أداة؛ ليعبّر بها عن مراده، وخاصة في مقام الغزل، فعبّر عن وجده، وشوقه، وحزنه؛ فأثار بذلك المتلقي وحرّك مشاعره، وأشاع في النص حرارة العاطفة.

وإذا كان التكرار وسيلة من وسائل تحسين اللفظ، وتوكيد المعنى، فقد استطاع الوأواء أن يوظفه؛ لتحقيق هذه الغاية من خلال تنوُّع أساليب التكرار في ديوانه؛ فكرّر الحرف، واللفظة، والتركيب، وكرّر الأسماء والأفعال، كما استخدم الترادف، والترديد، والتجنيس كنمط تكراري. وهذه من جملة الشواهد التي تؤكد شاعرية الشاعر، وتمكّنه من أدواته.

فقد حاول البحث استقصاء بعض المفردات التي تكررت في ديوان الوأواء أكثر من غيرها، وكانت في معظمها تدور حول تجربته الشخصية وأغراضه الشعرية؛ مثل ألفاظ: الهوى، والجفا، والبيْن، والسقم، والبدر، والشمس، والدموع، والقلب، والغصن، والقضيب، والفراق، والعين، والكثيب، والليل. وفي خمرياته تكررت مفردات مثل: الكأس، والماء،

---

(1) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد 136.

والمزج، والنشوة، وسقى، واللذة، وغيرها، وفي وصفه للطبيعة تكررت ألفاظ الرياض، والزهر، والليل، والبدر، والهلال، والغصن، والنجوم...

وهكذا أدى التكرار دوره ووظيفته في توضيح المعنى وتأكيده وفي كشف تجربة الشاعر العاطفية أو حالته النفسية في فرحه وترحه، وفي نشوته أو لذّته، إلى جانب ما أداه التكرار من وظيفة إيقاعية موسيقية. وهذا يدلّ دلالة واضحة على تجربة غنية، وثقافة شعرية واسعة.

[ب] **التضاد**: أمّا التضاد، أو الأضداد فهو "كلّ شيء ضادّ شيئاً ليغلبه"[1].

وورد التعريف ذاته في تاج العروس للزبيدي، وأضاف: "السواد ضدّ البياض، والموت ضدّ الحياة". وقد عُني العرب بالأضداد، ووضعوا فيه مؤلفات كثيرة، فظهرت كتب الأضداد التي جمعت ألفاظاً تأخذ معنيين متضاديين، بحيث يمكن استخدام كلّ لفظة منها لمعنيين متنافرين، "إذ أنّ كلّ لفظة تعني الشيء وضدّه"[2]. والتضاد يعني اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، كقولنا: ذهب وجاء، وقام وقعد، ويدٌ ورجل، وغيرها.

وذكر ابن فارس أنّ "من سنن العرب في الأسماء أن يسمّوا المتضادين باسم واحد، نحو "الجون" للأسود، و"الجون" للأبيض. قال: وأنكر ناس

---

(1) لسان العرب، مادة (ضدد).

(2) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي 8/ 310. (ضدد).

هذا المذهب، وأنّ العرب تأتي باسم واحد لشيء وضدّه، وهذا ليس بشيء"[1].

إنّ التضاد وسيلة من وسائل التنوّع في الألفاظ والأساليب، ويُعدّ خصيصة من خصائص اللغة العربية، إذ يكشف عن مرونتها وطواعيتها في "التنقّل بين السلب والإيجاب، والتعكيس والتنظير، وهو ما ليس له في اللغات الحيّة نظير"[2]، وللطباق أو المطابقة أو التضاد أثره الكبير في إيضاح المعنى، وإبراز حسنه المراد، "فالضدّ يظهر حسنه الضدّ".

إنّ قدرة الوأواء وبراعته تتجلى في جمعه لأكثر من تشكيل من تشكيلات الصورة الفنية؛ ليؤكد المعنى الذي يريد، ويوضحه؛ ليترك في ذهن المتلقي أثراً، أو ليُحدث فيه تأثيراً، فجمع بين التشخيص، والتجسيم والتجسيد، والتضاد، والتكرار، وقد يكون ذلك كلّه في مقطعة واحدة، أو في بيت واحد. ومن ذلك قوله[3]:

وكَشَّفتَ غيَم الغدرِ عن قَمرِ الوَفا فأشرقَ نُور الوصْلِ عن ظُلَمِ الجَفا

فقد جسّد الغدر، والوفا، والوصل، والجفا، وجعل هذه المعنويات محسوسات يستطيع المتلقي أن يدركها ويتحسس المعنى الذي أراده الشاعر،

---

(1) اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، عبد اللطيف الصوفي 67. 154.

(2) المزهر، السيوطي 1/ 318.

(3) دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح 313.

كما لم يُغفل التضاد الذي زاد في وضوح الصورة، وتأكيد المعنى، حيث طابق بين الغدر والوفا، والنور والظلم، والوصل والجفا.

ويعود الشاعر ليقول[1]:

إذا قابل الليلَ البهيمَ بوجهِهِ أزالَ ضِياء الصُّبحِ في ظلمةِ الدُّجى

إذ نلحظ التضاد في ذلك الليل البهيم الشديد الظلمة، وما توحي به هذه الصورة من السوداوية، مقابل ضياء الصبح بما توحي به هذه الصورة من الأمل والإشراق.

أمّا في قوله[2]:

رسمتْ لي رسومها كيف أشتاقُ إليها في جِيئتي وذَهابي

فيطابق الشاعر بصورة حركية بين المجيء والذهاب، ولعلّه في ذلك أراد أن يوصل للمتلقي حركته الدائبة في سعيه للمحبوب، وفي أنّه يحبّه على أي حال من أحواله. وهذه الحركة بالتضاد تضفي على المعنى وضوحاً خاصاً وجمالاً فنياً يكشف عن براعة الشاعر وقدرته الفنية على التقريب بين هذه المتباعدات، وجمعها في صورة فنية لافتة.

كما نلحظ لجوء الشاعر إلى التكرار إلى جانب التضاد؛ ليؤكد المعنى ويوضحه في ذهن المتلقي، ففي قوله[3]:

---

(1) يوان الوأواء 8.

(2)المصدر نفسه 9.

(3)ديوان الوأواء 13.

أحياهُ من بعد المماتِ بوصلهِ وأماتَهُ بالهجرِ قبلَ مَماتهِ

ففي هذا التضاد بين الحياة والموت، والهجر والوصل إذ يستطيع المتلقي أن يلمح ومن ثم يدرك أثر الوصل والهجر على الشاعر، والتكرار يؤكد هذه المعاني التي يهدف إليها.

وعلاقة التضاد تكسب الصورة معاني القوة، والجمال، وأخضع الشاعر الألوان إلى التضاد، ففي قوله[1]:

سلـكانِ للدّمع محلولٌ ومعقودُ على التي لحدُها في القلب ملحودُ

ما سوّد الحزنُ مبيّضَّ السرور بها إلا وأيامُ عمري بعدها سـودُ

لقد غرق الشاعر في الحزن على تلك التي جعل قلبه لها لحداً، فطابق بين محلول ومعقود؛ ليظهر جريان دموعه، ثم استغلّ الألوان لما فيها من إيحاءات ودلالات نفسية تكشف عن عاطفة الشاعر، فهذا الحزن الذي صوّره بالسواد أوحى هنا بالإحباط واليأس والحزن الشديد الذي يسيطر على الشاعر، وكان السرور المبيَضُّ في ظلّ وجود المحبوبة، وكيف صارت أيامه سوداء، مما يؤكد إحباطه ويأسه وسيطرة الحزن على نفسه.

وينوّع الشاعر في طباقه، فيلجأ إلى طباق السلب؛ ليزيد الصورة وضوحاً في ذهن المتلقي؛ وليكشف عن المعاني التي يريد توصيلها، فيقول في ذلك[2]:

---

(1)المصدر نفسه 59، المصدر نفسه 71.

(2) ديوان الوأواء 75.

لا تدعْ عاجلَ السرور وبادرْ فَعَساهُ يعودُ أو لا يعودُ

إذ يطابق بين (يعود، ولا يعود)، طباق سلب، ليُظهر رؤيته في التعامل مع الحياة التي يعيشها؛ حياة اللهو والمجون، فهذا التضاد يكشف عن شاعر يبحث عن المتعة في وقتها ولا يريد تفويت أي فرصة إلى ذلك فقد تعود أو لا تعود.

ويظلّ التضاد ظاهرة بارزة في ديوان الوأواء، إذ يوظفه في معظم أغراضه، بما يتناسب والغرض، وليعبر من خلاله عن انفعالاته وأحاسيسه. ففي مدحه للعقيقي يقول[1]:

لا بطيءُ الوقوفِ في فَلَكِ الحرْ ـبِ ولكنّه سريعُ المدارِ

في هذه الصورة الحركية يبرز التضاد؛ ليكشف عن براعة الممدوح في الكرّ والفرّ، فالحرب تحتاج إلى هذه القدرة الحركية، وهذا التضاد الظاهر في بطيء الوقوف، وسريع المدار، أضفى على الصورة وضوحاً وجلاء للمعنى.

ومن غزله قوله[2]:

سبيل الهوى وعْرُ وبردُ الهوى حَرُّ

وسرُّ الهوى جَهرُ وشهرُ الهوى دَهرُ

وبرُّ الهـوى بَحرُ ويومُ الهوى شَهرُ

---

(1) المصدر السابق 97.

(2)المصدر نفسه 119.

مقطعة سهلة الألفاظ عذبة الموسيقى، مـزج فيها الشاعر بيـن التضاد والتكرار الـذي أضفى على الصورة قيمة جمالية ومعنويـة، فكرّر كلمـة (الهوى) ست مرات، كما نلحظ تكرار حرف (الراء)؛ الذي أضفى على الموسيقى جرساً صاخباً لافتاً؛ لما يمتاز به هذا الحرف من التكرير.

وجاء التضاد ليزيد الصورة حسناً ورونقاً، فطابق الشاعر بين السرّ والجهر، والبرّ والبحر، واليوم والشهر، وهذا التضاد يشي بحال الهوى، ويحمل دلالات وإيحاءات نفسية تبرز معاناة شاعر جرّب الهوى، وما يعانيه أهله، فيومهم شهر، وشهرهم دهر، ولا يعرف حرقة الهوى إلا من يكابده.

وتطول قائمة الأبيات والمقطعات التي تحوي نماذج شتى من التضاد، وغيره من التشكيلات البلاغية التي تشفّ عن قدرة الشاعر وبراعته التصويرية، كما تبيّن هذه الأساليب تجربته الغنية وثقافته الواسعة.

وإنّ الباحث يزعم أنّ هذه الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر للكشف عن تجربته وعن ثقافته، تكشف عن قيمة فنية عظيمة تتجلى في معظم أجزاء الديوان. فقد استطاع الشاعر أن يتجاوز حدود التقليد والمحاكاة لمن سبقوه أو عاصروه، بل جدّد في صوره، ورسم من خلالها ملامح شخصيته، وعبّر عن تجربته النفسية والعاطفية الخاصة.

المبحث الثاني: مظاهر التجديد في الصورة الفنية عند الوأواء

كلّ ما سبق يدفع إلى التساؤل: هل كان الوأواء مجدّداً في صوره؟ أو كان مجرد مقلّد لمن سبقه من الشعراء؟

لقد بينت الدراسة أنّ الوأواء نهل من دواوين الشعراء السابقين؛ كبشار وأبي نواس وأبي تمام، وغيرهم. فلا عجب -إذن- أن يتأثر بهذا المخزون الثقافي من التراث، وأن تتأثر صوره به. ولا يُعدّ الأمر منقصة في الشاعر، بل هو درب نهجه الشعراء إذ يتأثر اللاحق بالسابق.

أما أهم التجديدات التي استوقفت عديداً من النقاد وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني، فكانت جمع الشاعر خمسة تشبيهات في بيت واحد في قوله[1]:

وأمطرتْ لؤلؤاً من نَرْجِسٍ وسَـــقتْ ورداً وعضّت على العُنّابِ بالبَرَدِ

فقد شبه الدموع باللؤلؤ من عيون كالنرجس، والخدود بالورد، وأطراف الأصابع أو الشفاه بعُنّاب تعضّ عليها أسنان كالبَرد، إلى جانب توظيفه لعنصريّ اللون والحركة في هذه الصور.

لم يقتصر الأمر على تعدّد الصور في البيت السابق، بل يُعدّ ذلك سمة بارزة في ديوان الشاعر، إذ يجمع أكثر من صورة أو لون بديعي في البيت، أو

---

(1) ديوان الوأواء 84.

في المقطعة، فوظّف مظاهر الطبيعة والحضارة توظيفاً فنياً، وألبسه ثوباً من الوشي المزخرف معتمداً على خيال واسع، وحسّ مرهف.

فجاءت الصور متناسقة، متآلفة، فقارب بين المتباعدات، وطابق بين المتناقضات، ولم يتبع في ذلك حوشي الكلام أو غريبه، بل جاءت الألفاظ منسجمة ومتسقة مع المعاني والصور.

وجمع الشاعر الصورتين، والثلاث، والأربع في بيت واحد، فمن ذلك قوله[1]:

وتلوّت ملطومَة الخدّ بالورْدِ وعادت كالشّمس بعدَ الذَّهابِ

في رياضٍ كأنّها ليس تَرضى باشتغالي بها عن الأحبابِ

فصوّر خدود المحبوبة بالورد، وبلون الشمس عند الغروب، ففي هذا المزج بين الطبيعة والمحبوبة رسم صورة فنية بديعة، وظّف فيها اللون والحركة.

ويقول كذلك[2]:

النرجسُ الغضُّ من أجفان مُقلتهِ والوردُ من خدّهِ والدرُّ من فيهِ

جمع الشاعر في البيت ثلاث صور؛ فصوّر العيون بالنرجس، والخدّ بالورد، والأسنان بالدرّ. ويظلّ الشاعر يلحّ على الإفادة من مظاهر الطبيعة

---

(1) المصدر نفسه 12.

(2) ديوان الوأواء 251.

والحضارة ليسقطها على جمال محبوبته، فهو يهيم بالطبيعة ويعيش بين أحضانها، ويسترضع ثدي فتنتها وسحرها.

ثم يوظّف الشاعر ثقافته وحسّه المرهف بصورة فنية تبرز إحساسه بجمال الأشياء، وتلمس مواطن الجمال فيها، فمن ذلك قوله[1]:

وكأنّ عَقربَ صُدغِه لما انثنتْ قافٌ معلقةٌ بعطفةِ فاءِ

صوّر شعر المحبوبة المتلوي على صُدغها بحرف قاف متعلق بفاء؛ لما لهذين الحرفين من التواءات، ولما في القاف من قوة وشدّة، والفاء من خفوت، فهذا الجمع بين المتناقضات أو المتباعدات خير دليل على حذق الشاعر ومهارته في اختياراته اللفظية؛ لإنتاج صوره، ولا يتأتى الأمر إلا لشاعر يمتلك حسّاً فنياً مرهفاً ويحسن الإفادة من أدواته.

ومن طريف صوره، تعدّد المشبه به، والمشبه واحد والاعتماد على التضاد، ففي قوله[2]:

كأنّ موشّى السُّحْبِ في جنباتِها صدورُ بُزاةٍ أو ظهور الجنادِبِ

يشبّه السّحب بألوانها المتباينة بصدور البزاة أو ظهور الجنادب، فجعل الصورة متحركة بألوان طريفة تلفت المتلقي وتثير انتباهه. ويعود ليشبّه ليله الطويل عندما يقصر بلقاء من يحبّ بعدّة تشبيهات، فهو يُشبهه بخفقة القلب، أو قبلة العاشق، أو ردّ طرف المراقب.

---

(1) المصدر نفسه 4.

(2) المصدر نفسه 18.

ثم يشبّه كواكب هذا الليل الباكية على الليل القصير الجوانب بالأم الثكلى أو بهجر الحبائب بعضهم، ويوظّف التضاد (طويل، قصير)؛ ليضفي على الصورة بُعداً جمالياً ومعنوياً إذ يقول[1]:

وليلٍ طويلٍ كان لما قرنتهُ برؤيـةِ ... من أَهوى قصيـرَ الجوانبِ
كخفقةِ قلبٍ أو كقُبلةِ عاشقٍ ... على حَذرٍ أو ردّ طرْف المـراقبِ
كواكبهُ تبكي عليه كأنّما ثكِلْنَ ... الدّجى أو ذُقْنَ هَجْر الحبائبِ

كما يزخر ديوان الوأواء بالاستعارات المستوحاة من بيئته أو من ثقافته المستمدة من التراث، فمن جميل استعاراته قوله[2]:

وشادنٍ مُكتحلٍ بسحرِ ... أجفانُه سكرى بغيْرِ خمْرِ

فيصف المحبوب بالشادن، ويشبّه الأجفان بالجذلان سُكراً ونشوة من غير خمر.

ويقول في الاتجاه ذاته[3]:

روحي وما أحويهِ من نشبٍ ... لشادنٍ فاتر الألحاظ والمُقَلِ

إذ يصف محبوبته بالشادن بألحاظه الفاترة ومقلته التي يقدّم روحه فداء لها.

ومن مدحه يقول[1]:

---

(1) ديوان الوأواء 26.

(2) المصدر نفسه 103.

(3) المصدر نفسه 181.

وأسْحَبُ ذيل العزْمِ في أرضِ همّةٍ إلى واهبٍ أموالَه للمواهبِ
إلى مـن يظـلُّ الجـودُ يُقسـم أنّـهُ هو الجُود موقوفاً على كلّ طالبِ

لقد جاءت الصورة متماشية مع الغرض، وجاءت الألفاظ منسجمة مع المعنى، وكذا الصورة التراثية، فوظّف التجسيم والتشخيص، وردّ العجز على الصدر.

ولقد عُني الوأواء بالصورة الكلية إلى جانب عنايته بالصورة في البيت، ففي مقطعاته لوحات فنية متكاملة، ضمّت اللون والحركة والصوت، فظهر كلّ ذلك في تشكيل فني متلاحم الأجزاء.

يقول متغزلاً، واصفاً جمال محبوبته[2]:

حازَ الجمال بأسرِهِ فكأنّما قُسمتْ عليهِ محاسِنُ الأشياءِ
مُتبسّمٌ عن لؤلؤ رطْبٍ حكى بَرَداً تساقـطَ من عـيون سماءِ
تُغني عــن التّفاح حُمْرة خدِّه وتنوبُ ريقتُهُ عن الصَّهباءِ
ويُدير عـيناً في حديقةِ نرجسٍ كسوادِ يأسٍ في بياض رجاءِ

ألا تُعدّ الأبيات لوحة فنية تأخذ بالألباب وتثير الخيال بتنوّع مفرداتها؟ لقد رسم الشاعر صورة محبوبته بأبهى ما تكون الصورة، فهو جمالٌ يأسر القلوب، فيه من كلّ الأشياء أحسنها. فاستعار، وطابق، ووظّف الألوان

---

(1) المصدر نفسه 27.

(2) ديوان الوأواء 4.

والحركات والتذوق. وبذلك تكون الصورة قد حققت أحد أهم وظائفها وهو التأثير بالمتلقي وتمكينه من إدراك المعنى.

ومما يدلّ على براعة الشاعر وتمكنه من أدواته الفنية استخدامه لأسلوب التكثيف في صوره، إذ عمد إلى حشد أكثر من صورة في بيت واحد أو مقطعة قصيرة، ومن ذلك قوله[1]:

زار بليلٍ على صباحٍ على قضيب على كثيبِ

فقد شبه شعر المحبوب بالليل، ووجهه بالصباح، وقوامه بالقضيب، ورِدْفيْه بالكثيب، فحشد أربع استعارات في بيت واحد، مما يُحفّز ذهن المتلقي لتصوُّر هذا الحبيب.

ويقول أيضاً[2]:

تقنّعتْ بالدّجى فوقَ الضُّحى فَجلَتْ في عاجِ عارضِها لاماً من السَّبَجِ(*)

استعار الشاعر-في البيت السابق- وطابق، ووظّف ثقافته؛ لإخراج صورة بارعة في وصف المحبوبة، ويعود الشاعر ليرسم لوحة فنية أخرى وفي غرض آخر، إذ يقول مادحاً سيف الدولة[3]:

تظلُّ المنايا تحتَ ظلّ سيوفِهِ إذا خطر الخطيُّ بين الكتائبِ(*)

---

(1) المصدر نفسه 37.

(2) المصدر نفسه 67.

(*) العارضين: العارض، الشعر على صفحة الخدّ أو العنق. لسان العرب- مادة (عرض).

(3) ديوان الوأواء 21-22.

يُنظّم نثر الـطعْـنِ في وجهِ طاعـنٍ ... وينثرُ نَظْم الضّرْب في وجـهِ ضاربِ

وقد كتبتْ أيـدي المنايا وأعربـتْ ... بشكْلِ العوالي فوقَ خطّ القواضبِ(*)

لئـن أقـعـدتْ أسيـافُهُ كـلّ قائـمٍ ... فقد أرجلتْ أرماحُهُ كلّ راكِبِ

إذا أبرقتْ ضَرْباً سيوفُك أمطـرتْ ... رؤوسَ الأعادي فوق أرض المصائب

في هذه اللوحة الفنية المتكاملة الأركان حشد الشاعر معظم فنون البلاغة وألوان البديع؛ من تشبيه، وتجسيد، وتضاد، وتجنيس، ورد العجز على الصدر، ووظّف عناصر اللون، والحركة، والصوت.

فقد استطاع الشاعر أن ينقل المتلقي إلى أجواء المعركة ليتمثلها تدور رحاها، بسيوف لامعة كالبرق، ورؤوس الأعداء تتساقط كالمطر، فالمنايا تكتب وتُفصح عن واقع الحال.

ولكي تكتمل العناصر الفنية، اختار الشاعر قافية الباء؛ ليضفي على اللوحة الفنية سحراً آخر، يتناسب ومضمون القصيدة، فالباء يتسم بوضوح المخرج وبالشدّة والقوة. بهذا استطاع المتلقي أن يتمثل المعركة، وأن يتصوّر قوة سيف الدولة وبسالته في خوضه لمعاركه.

(*) الخطيّ: السهم الصائب. لسان العرب، مادة (خطي).

(*) القواضب: قاضب، السيف القاطع. لسان العرب، مادة (قضب).

وتخلص الدراسة إلى الزعم أنّ الوأواء لم يقف عند حدود الصورة التراثية، بل تعدّاها إلى التطوير والتجديد، إذ تمتعت صوره بقدْر كبير من النماء والتطوّر، والقدرة على التوليد، وهذا يجعل الباحث يدّعي أنّ الصورة أدّت وظيفتها ودورها في نقل المعنى إلى المتلقي، بشكل لا لبْسَ فيه ولا غموض.

الخاتمة

لم يكن الأمر سهلاً أمام الباحث، بل كانت الطريق وعرة، والمسالك غير واضحة المعالم. فقد كانت مصادر الدراسة ومراجعها شحيحة، والمتوفر منها لا يغطي جوانب الدراسة؛ لأنّ الشاعر لم يُولَ العناية الكبيرة، ولم يشر إليه المؤرخون إلا في بضع صفحات توزعت في تراجمهم لشعراء القرن الرابع الهجري. لكنْ جَهِد الباحث ما استطاع إلى ذلك سبيلاً في لملمة ما تناثر هنا وهناك، وتنسيقه بتبويب البحث واستقصاء المعلومة في مظانّها، على أمل أن يكون بذلك قد أسهم في بعث الحياة في صفحة من صفحات التراث العربي العظيم.

لقد أكّدت الدراسة إلى أنّ القرن الرابع الهجري يُعدّ في أزهى عصور الأدب نقداً وتأليفاً في مجالات البلاغة، وفي مختلف العلوم الأخرى. فكان القرن حدّاً فاصلاً بين دعاة هجر العربية والأخذ بثقافات الأمم الخرى كالفرس، ودعاة التمسك بالعربية والدفاع عنها والوقوف في وجه من يريدون الحطّ من مكانتها.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ العصر كان يمور بالتحولات والمتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية التي تركت أثرها على شعر شعراء ذلك العصر، أغراضاً وصوراً فنية.

كما لا يمكن -في هذا المقام- إغفال أثر البيئة الدمشقية، وكذا مظاهر الحضارة والترف على الأغراض الشعرية والصور الفنية والأساليب اللغوية، إذ مالت لغة الشعراء إلى السلاسة والسهولة

والعذوبة، ومالت صورهم إلى الانجذاب نحو الطبيعة فصوّروا الحدائق والرياض، والأطيار والأشجار، فكانت الطبيعة ملهمة الشعراء، يعيدون تشكيل لوحاتها بكلماتهم وصورهم.

وخليق بالباحث أن يذكر الحركة العلمية والأدبية الباهرة التي ازدهت بها حلب في ظلّ سيف الدولة الحمداني (333هـ-356هـ). فقد كان الأمير الحمداني راعياً للعلوم والآداب والفنون؛ مما جعل حلب كعبة الفلاسفة كالفارابي، واللغويين والنحاة أمثال أبي علي الفارسي، وابن جني، وابن خالويه.

كما ضمّ مجلسه الشعراء، فما اجتمع بباب أحد من الأمراء ما اجتمع ببابه من الشعراء، كما يذكر الثعالبي في يتيمته، وكان على رأس هؤلاء الشاعر الكبير المتنبي، وكشاجم، والسريّ الرّفاء، والببغاء، وغيرهم كثير. فترك هذا الملتقى الثقافي أثره الكبير على الحياة الأدبية والعلمية العربية في ذلك العصر.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ القرن الرابع الهجري كان يزخر بالشعراء، وبخاصة في الشام. وترجم الثعالبي في يتيمته لعدد كبير منهم، وفضّلهم على الشعراء في بقية أرجاء الدولة الإسلامية آنذاك، وأنّ عدداً منهم لم تنل أعماله الشعرية حظّها من الدرس والتحليل.

وقد استحوذت أغراض الغزل ووصف الطبيعة والخمريات على نصيب وافر من شعر هؤلاء الشعراء. فكان للطبيعة الخلابة أثرها في ميل عدد منهم إلى اللهو والمجون، كما تركت حياة الترف أثرها على أغراضهم الشعرية، فانعكس ذلك على صورهم الفنية.

أما شاعرنا الوأواء فقد خلصت الدراسة إلى أنّه عاش حياة غلّفها الغموض فلم يُعرف تاريخ ولادته، أو وفاته. كما أنّ فترة صباه لم يتعرض لها المؤرخون من قريب أو بعيد.

فقد عرفه الناس ولمع اسمه بعد مدحه للعقيقي، كما كان لاتصاله بسيف الدولة ومدحه له ببضع قصائد أثر في ذيوع اسمه وشعره بين الناس.

وأظهرت الدراسة أنّ الوأواء شاعر الصورة، وشاعر الطبيعة الذي يمكننا أن نعدّه في طليعة الشعراء المبرزين في هذا المضمار، فقد استحسن شعره وصوره عدد من النقاد القدماء والمحدثين. ويكفيه أنّ بيتـه المشهور؛ "وأمطرت لؤلؤاً من نرجس"... تضمنته معظم كتب البلاغة ليُدَّرس للطلاب مثالاً على الاستعارات الجميلة.

ومع ذلك لم يفرد أحد من النقاد عنواناً مستقلاً لتحليل شعر الشاعر ودراسته دراسة وافية مستفيضة تكشف عن شاعريته وموهبته.

ويعود الفضل في إخراج الشاعر من دائرة النسيان للمستشرق الروسي كراتشقوفسكي، الذي عمل على تحقيق ديوانه، وطبعه عام 1913م، وأعاد تدقيقه وتصويبه وطبعه مرة أخرى عام 1930م.

ثم ينبري الدهان لإعادة تحقيق الديوان في طبعة منقحة، وذيّله ببضع قصائد وردت في مؤلفات أخرى، مثل اليتيمة، أو تزيين الأسواق، أو الوفيات وغيرها.

ولا يمكن إغفال دراسة د. زاهر للشاعر وإعطائه بعض حقّه من الاهتمام والتحليل لشعره، فقد كانت الدراسة شاملة لكثير من الجوانب

التي ألقت الضوء على مكانة الشاعر وإبداعاته، فكانت شمعة أضاءت الطريق للباحثين في شعر الوأواء وحياته؛ لإلقاء الضوء على براعته وقدرته التصويرية.

أما من حيث عقيدة الشاعر فإنّ الشام عرفت التشيع منذ أوائل القرن الرابع الهجري، فظهر عدد من الشعراء الذين جاهروا بتشيعهم، فيلقانا الصنوبري (334هـ) الذي يذكر ما يؤمن به من تشيع في عدد من قصائده. وكذا أبو فراس (357هـ) من أهم شعراء الشيعة، وله عدّة قصائد تصور عقيدته، ويُدافع فيها عن العلويين.

أما الوأواء فلم يذكر في ديوانه ما يشي بتشيعه، وإيمانه بالتشيع عقيدة ومذهباً. حتى وإن ذكرت بعض الألفاظ المستوحاة من المذهب الشيعي، فقد كانت هذه الألفاظ مجرد مقال فرضه المقام، فهو قد مدح قطبين من أقطاب التشيّع، العقيقي، وسيف الدولة، فلا عجب -إذن- أن تَرِد مثل هذه الألفاظ في مديحه لهما إرضاء أو استرضاء. ومما يدفع إلى الزعم أنّ الشاعر لم يكن متشيعاً عدم ورود قصائد أو مقطعات يدافع فيها عن المذهب، أو يرثي الحسين ويبكيه كما فعل غيره من الشعراء الذين جاهروا بتشيعهم.

أما الصورة الفنية، فقد توصلت الدراسة إلى أنّ الوأواء استطاع أن يمزج بين الأصالة والتجديد، فمال إلى الصور التراثية في بعض غزلياته، ومطالع قصائد المدح. إذ احتذى حذو القدماء في صورهم ووقوفهم على الطلل، ومخاطبة الرسوم الدارسة.

وظهر تأثره ببشار في صوره، وبأبي نواس في خمرياته، وغزله، وبغيرهم من الشعراء الذين تتلمذ على دواوينهم.

ومع ذلك لم يكن الشاعر مجرد مقلد لمن سبقوه، بل كان مجدداً في كثير من صوره التي وصف فيها الطبيعة، فقد أسقط على هذه الصور تجربته الشخصية وعاطفته الجياشة، فكانت صوره تعبيراً عن نفسيته، وتجربته الذاتية.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ للشاعر فلسفة في الحياة إذ رآها قصيرة، فحاول اقتناص الفرص المتاحة؛ ليعيش حياة لاهية ماجنة يُمتّع فيها النفس بلذاذات مجالس اللهو والسمر التي شاعت في دمشق في القرن الرابع الهجري. وقد انعكست هذه الفلسفة أو الرؤية على صوره الفنية، وأغراضه الشعرية.

ولا يفوتنا أن نذكر أنّ المرأة شغلت الوأواء، فاحتلّ غرض الغزل حيزاً واسعاً من ديوانه، واستطاع الوأواء أن يجمع في غزله بين النقيضين، فهو عفيف عذري حين يبثّ محبوبه لواعج الهوى، ويزيد به الجوى؛ فتأرق العين ويترقرق الدمع فيها. وهو في تارات أخرى إباحيّ ماديّ يصف مفاتن محبوبه الجسدية.

وكشفت الدراسة أنّ الشاعر تأثّر في صوره الفنية في الغزل بالتراث، فشاعت في صوره ألفاظ مثل؛ الشادن، والظغائن... كما مزج الشاعر بين الطبيعة والغزل ووصف الخمر في كثير من مقطعاته.

وظلّت الخمرة معشوقة الشاعر، وملهمته، وأهم دواعي الشعر وأسبابه لديه، وهي سبيله للهروب من أحزانه كلّما ألم به عارض،

فوصَف الخمرة، وصْفَ العارف بها، المدرك لآثارها، وخصائصها، وألوانها، فمزجها، وجعلها ذبيحة للماء، ووصف الساقي وتغزل به.

وتعدّدت مصادر الصورة عند الواواء، فقد أفاد من التراث، ومن الطبيعة وتنوع مفرداتها وجمالها الخلاب. كما أفاد من المظاهر الحضارية في البيئة الشامية، فشاعت لديه ألفاظ تراثية وأخرى حداثية.

وكشفت الدراسة عن براعة الشاعر في استخدام اللفظة الشعرية الرقيقة والسلسة في مقام الغزل ووصف الطبيعة، واللفظة الجزلة الفخمة في غرض المدح. فقد استطاع أن يحافظ على التقاليد الشعرية العربية الملتزمة بعمود الشعر. وأفاد من مخزونه التراثي والثقافي في تشكيل صوره الفنية. فهذا التباين في استخدام اللغة لدى الشاعر يشفّ عن قدرته وبراعته في تقسيم الألفاظ على قدر المعاني، ورسم لوحات فنية رائعة تترك أثرها في المتلقي وتشدّه إلى المعنى شدّاً.

وطالما كانت الصورة الفنية وسيلة الشاعر للتعبير عن تجربته، وبها يتوسل للتأثير في المتلقي وإثارته لإدراك المعنى، فإنّ الوأواء استطاع أن يخلق بناء صورياً فنياً جمع فيه الصورة البلاغية الموروثة، ومختلف أشكال التصوير التجديدية المتوائمة مع روح العصر، والبيئة والحياة الاجتماعية في القرن الرابع الهجري. فبهذا التجديد استطاع الشاعر أن يحلّق بنا إلى آفاق أوسع وأعمق، في مجال التصوير الفني. فتجلّت ملامح شخصيته، وتجربته، ومساحات ثقافته في صوره.

لقد ذُكر في الفصل الأول أنّ الشاعر عانى في مطلع حياته البؤس والحرمان والفقر، ولكن هذا الفقر لم يَحُل بينه وبين تثقيف نفسه باطلاعه على شعر من سبقه ومن عاصره من الشعراء.

وتشاء الأقدار أن يلتقي العقيقي ويمدحه بقصيدة؛ لينال منه جائزة عليها، فخلق ذلك حافزاً لديه لمعاودة مدحه، مما جعل الشاعر يترك عمله في السوق؛ لتَحسُّن وضعه المالي.

وفي زيارة سيف الدولة لدمشق التقاه الشاعر ومدحه بقصيدة، ومن ثم انتقل إلى حلب ليمدحه بقصيدتين أخريين. وهذه المدائح لهذين الرجلين أجرت المال بين يدي الوأواء؛ فانصرف للهو والمجون والحياة العابثة؛ التي يبدو أنّه كان لديه استعداد فطريّ نحوها. فانغمس في هذه الحياة الماجنة.

كلّ ما سبق سقناه؛ لنصل إلى أنّ هذه الحياة بكلّ مجونها ولهوها ظهرت واضحة وجليّة في موضوعات الشاعر، وظهر أثرها على صوره ولغته. فقد انحصرت أغراضه أو كادت في الغزل، ووصف الطبيعة، والخمر، والمديح.

أمّا بقية الأغراض الأخرى فلم يكن لها أثر يُذكر في ديوانه، فقي الديوان قصيدة واحدة فقط في الهجاء. والفخر لم يتطرق له الشاعر في ديوانه، وقد تمت الإشارة إلى ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة.

وبعد استعراض الصورة الفنية عند الوأواء وتنوع تشكيلاتها ومفرداتها، يمكن الزّعم أنّه شاعر أتقن فن الرّسم بالكلمات، فاستخدم الخطوط، والألوان، والظلال، والحسيّ والمعنويّ؛ ليرسم صوره التي

شكّلت بالتالي لوحة فنية ذات قيم جمالية ومعنوية، فأضفت على القصائد والمقطعات الإثارة والتشويق.

إنّ التنوّع في التصوير ظهر بانتقال الشاعر من الاستعارة بالتشخيص تارة، والتجسيم والتجسيد أخرى، إلى التشبيه بأشكاله المختلفة. كما وظّف الشاعر الحواس في رسم صوره، وكان للصورة المرئية نصيب وافر في ديوانه، واستطاع مزج البصرية بالسمعية، والذوقية، والشميّة، مستعيناً -خلال ذلك- بالحركة والجمود، ومراعياً طبيعة الموقف، وما يقتضيه المقام.

أمّا ظاهرتا التضاد والتكرار فقد تمكن الشاعر باقتدار من توظيف هاتين الظاهرتين في خدمة صوره الفنية، فقد أضفيا على الصورة بُعداً جمالياً وقيمة معنوية.

كان من الطبيعي أن يقف الشاعر عند مشاهد الحسن والجمال في البيئة الدمشقية الخلابة؛ لما اتسمت به من تنوّع في مظاهر الطبيعة، تثير الوجدان، وتلهب العواطف؛ لذلك اهتزت لها نفسه، فامتزج لديه الوجدانيّ بالطبيعيّ، فصوّر الشاعر هذه البيئة بكلّ مكوناتها الطبيعية ومظاهرها الحضاريّة، وأسقط عليها حالته النفسية، وتجربته العاطفية.

لذلك رأينا أنّ الشاعر يمزج بين الألوان والحركات، فأعطى الألوان مساحة واسعة من ديوانه؛ لما لهذه الألوان من إيحاءات نفسية ورمزية، ودلالات شعورية تكشف عن تجربة الشاعر، فوظّف السواد والبياض؛ ليخلق من هذا التضاد إيحاء نفسياً يشي بما يرغب الشاعر إيصاله للمتلقي، فانعكست حالة الشاعر النفسية من خلال هذه الألوان؛

فالسواد يوحي بالحزن، وأحياناً بالقوة والشدّة. وإذا ما أراد إشاعة الأمل والتفاؤل يرمز له بالبياض، فأخذ البياض أبعاداً دلالية متعددة؛ مثل الأمل والتفاؤل، أو الطهر والنقاء والإخلاص. لم يقف الأمر عند هذين اللونين فحسب، بل أفاد الشاعر من الأحمر؛ ليدلل على الحيويّة والنشاط، والشباب، وبخاصة عندما يستخدم اللون الوردي ليشبّه به خدّ المحبوب. كما وظّف اللون الأصفر والذهبي في وصفه للخمرة.

ويمكن القول إنّ الشاعر أفاد من هذه العلاقات بين الألوان؛ من تضاد، وإيحاء نفسيّ؛ ليرسم لوحاته الفنية التي تعكس نفسيته وتتواءم مع أغراضه الشعرية، هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية والفنية التي أضفتها هذه الألوان على الصورة الفنية.

وكان الشاعر دقيقاً في انتقائه لمرئياته من مكونات الطبيعة حوله، ومظاهر الحضارة والترف المحيطة به، فكانت صوره سهلة ومستساغة وقريبة إلى النفس، بعيدة عن الغموض والتعقيد.

وأفاد الوأواء من إمكانات ثقافته البلاغية التراثية فشبّه واستعار، ومن البديع فطابق وجانس، كلّ ذلك بلفظ رشيق؛ فيه سلاسة وليونة الحضر، وجزالة وفخامة اللفظة التراثية، فالوضوح في الصورة سمة تميز بها الشاعر، ويُعدّ الوضوح في أهم القيم التي طالب بها النقاد العرب، فمَهمة الشاعر تكمن في إيصال تجربته للمتلقي. وجاءت صور الوأواء بعيدة عن المجردات، فألبس المعنويّ ثياب الحسيّ، فحافظ بذلك على المحاكاة الحسيّة لظواهر الأشياء التي وظّفها في صوره الفنية.

إذن لم يكن الوأواء مجرد ناقل للواقع أما محاكياً له، بل أضفى على هذا الواقع مسحة جمالية، فبثّ الحياة والروح في الجوامد، فجسّد وجسّم وشخص، واستعار، وجانس، وطابق... .

كلّ هذه التشكيلات الفنية تركت أثراً وتأثيراً في المتلقي؛ ليتفاعل مع الصورة ويتقبل المعنى بالإضافة إلى الإحساس بالمتعة الفنية والجمالية. ولم تكن الصورة عند الوأواء مجرد صورة تقريرية تحقق التطابق او التناظر بين المشبه والمشبه به، ولم تكن محدودة ثابتة، ولم تكن مجرد تسجيل لمدركات الحسّ خارج نطاق الشاعر، بل استطاع برهافة حسّه أن يخلع على مظاهر الطبيعة رؤيته للحياة وفلسفته الخاصة. فكان التشبيه أو الاستعارة نوعاً من التجسيد الحسيّ لتجربة الوأواء التي تساعده في التعبير عن حالته الشعورية والنفسية.

وإذا كان الشعر وهج الشعور، وتعبيراً عن نار أشواق الضمير، وتصويراً لعواطف تموج في الصدور؛ فإنّه يُستشفّ من خلال كثرة المقطعات في ديوان الشاعر، أنّه نظم الشعر في لحظات انفعاليّة، وثورة نفس جامحة، فكان ينظم ما يجيش في صدره في هذه اللحظات التي شكّلت حافزاً قويّاً للتعبير عما يعتمل في هذه النفس الشاعرية المرهفة من مشاعر وانفعالات؛ لذلك يلمح القارئ في مقطعات الشاعر دواعي الفرح والحزن، والحبّ والشوق، والضحك والبكاء، ونشوة الشراب، وكلّها انفعالات تعدّ من دواعي الشعر؛ مما يشير إلى أنّه كان يستدعيه الداعي فيستجيب له؛ لذلك انحصرت أغراضه الشعرية أو كادت في الغزل، ووصف الطبيعة والخمريات، وهي أغراض لا شكّ يستدعيها

لدى الشاعر لحظات انفعالية خاصة، فتنثال الصور والقوافي والإيقاع عليه انثيالاً عفوياً.

فكانت المقطعات الأوفر حظّاً في ديوان الوأواء، ولعلّه رأى أنّ المقطعات أقرب إلى نفسه الباحثة عن اللذة والمتعة، وهي أولج في المسامع، وأجول بين الناس. فعندما سُئل عقيل بن عُلّفة: "لمَ لا تُطيل؟ قال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق".

إنّ مقطعات الشاعر وقصائده شكّلت بنية فنية منبثقة من تآلف واندماج بين اللغة والمضمون، مما حقّق قيمة جمالية، ولغة شعرية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمعاناة الشعورية، فكانت المفردات والصور ذات دلالات انتمائية للأنا بكلّ أبعادها لدى الشاعر، وكذلك لواقع بيئي واجتماعي له خصوصياته.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ صور الوأواء تعدّ وجهاً مشرقاً في بنائها وتنوعها، استطاع من خلالها أن يؤلف تأليفاً جديداً للأشياء المعروفة التي يعيشها الشاعر بوجدان مرهف وقدرة خيالية حوّلت ذلك الوجدان إلى صورة فنية تراوحت بين الحسيّة والذهنية؛ فهي منطلقة من واقع متحرك لشاعر لا يهدأ له بال، يتنقل في الرياض المزهرة وفي مجالس اللهو والسمر بين ساقيات يقدّمن الشراب للعابثين واللاهين؛ مما شكّل حافزاً لخيال واسع وحسّ مرهف أن يحوّم في عوالم تعبيرية بالاستعارة تارة، والتشبيه تارة أخرى، وبمختلف الألوان البديعية من تجانس وتضاد وغيرهما.

فالصورة الفنية عند الشاعر كانت متكافئة متعادلة من حيث التنوّع والإيحاءات؛ لذا يستطيع القارئ أن يتذوقها ويقدّر قيمتها الجمالية. فتحققت بذلك وظيفة الصورة إذ تركت أثرها في المتلقي، وتحققت الاستجابة لديه بالتفاعل مع هذه الصور، وتلمس المعاني التي تطرقها. لذلك يحسّ المتلقي باللقاء الحميم بين بناء القصيدة وصورتها ومضمونها.

لقد تجاوزت الصورة في شعر الوأواء دلالاتها الزخرفية والتزويقية بالمعنى البلاغي إلى كونها عملاً فنياً نابضاً بالحياة والحركة، فكانت كما يقول لويس: "رسم قوامه الكلمات" فاستطاع الشاعر بصوره أن يوصل إلى خيالنا صوراً أكثر إتقاناً وإبداعاً من الواقع الذي تحاكيه.

وتبين للباحث أنّ الصورة المرئية والمسموعة كان لها حضور بارز في الديوان، لذلك انعكست البيئة الشامية بكلّ مكوناتها الطبيعية في هذه الصور، كما استطاع الشاعر أن يوائم بين عاطفته ومرئياته ومسموعاته، فرأينا تلك العواطف التي تتراوح بين الفرح والسرور والضحك والبكاء، والألم والشوق، فالنرجس يضحك أو يبكي؛ ليعكس الشاعر عن طريقه حالة نفسية، أو موقفاً انفعالياً، فالعواطف الصادقة تعمق استجابة المتلقي للصورة؛ ليدرك بالتالي متعتها الجمالية، وقيمتها المعنوية. ومما يلفت النظر قدرة الشاعر على التوحيد بين الإنسان والطبيعة، فظهر التشخيص جلياً في معظم قصائده ومقطعاته، فاستطاع أن يعبّر عن المعنويّ بالحسيّ، وأفاد الشاعر من التجسيم والتجسيد فخلق في المجردات حياة، وقدّم المعنوي في جسد ماديّ، ليظلّ المتلقي على صلة بالمرئيّ من أحاسيس الشاعر.

إذن الديوان غني بكلّ أشكال الصور الفنية التي أفاد فيها الشاعر من مخزونه التراثي، ومن معطيات الحضارة ومكونات البيئة من حوله. فوجدنا الصورة الانفعالية؛ الحركية، والجامدة، والصورة الإيحائية والمباشرة. كما لم تغب الألوان عن صور الوأواء، فقد أفاد من الدلالات الإيحائية للألوان؛ فبرز اللون الأسود، والأبيض، والوردي، والأصفر، والأحمر، والأخضر، فوظّف هذه الألوان؛ ليعكس حالة شعورية خاصة، فجعل من اللون الأسود دليل حزن تارة، وقوة وشدة تارة أخرى، أما اللون الأحمر او الوردي فقد وظفه توظيفاً رائعاً وبخاصة في غزله؛ ليرمز به إلى جمال المحبوب، وحيائه، وشبابه المتفجّر، فجعل في هذا اللون قابلية للحركة والحيوية. فكان لكلّ لون من هذه الألوان دلالته الإيحائية والرمزية التي أدت وظيفتها فأضفت على الصورة بهاء ورونقاً، مما استفزّ خيال المتلقي وأثار انتباهه إلى هذه الصور الفنية الخلاقة.

ويلفت الدارس لديوان الوأواء عنايته الشديدة بظواهر تخدم صورته الفنية، كالتضاد، والتكرار، فقد برزت هاتان الظاهرتان في كثير من مقطعاته وقصائده، فطابق في البيت، وفي المقطعة، كما لجأ إلى تكرار الحرف، أو اللفظة، أو التركيب، فأبرز بذلك مقومات أسلوبية أضفت على شعره نغمة إيقاعية موسيقية انعكست على القصيدة صورة ومعنى.

ومن الظواهر اللافتة في شعر الواواء؛ التشخيص والتجسيد، والتجسيم، فقد وظّف الشاعر هذه الظواهر في تشكيل صوره وتلوينها، فكان ديوانه معرضاً فنياً حوى مختلف الفنون البلاغية والبديعية.

وكشفت الدراسة عن ظاهرتين أفاد منهما الوأواء في إضفاء بعد معنوي وتنوع موسيقي لقصائده ومقطعاته ألا وهما ظاهرتا التكرار والتضاد ، فوظّف الشاعر هاتين الظاهرتين باقتدار عجيب، إذ تنقل من تكرار الحرف إلى العبارة، وكان تكراراً أحسن فيه الشاعر اختيار الحرف أو المفردة الموحية ذات الدلالة النفسية والمعنوية؛ ليكشف من خلالها عن تجربته الذاتية وعواطفه وأحاسيسه. وأفاد الشاعر من ظاهرة التضاد، فألف بين المتناقضات، وقارب بين المتباعدات، مما ترك أثره الواضح في المتلقي ولفت انتباه السامع إلى المعنى. فكلّ هذه الظواهر أفاد منها الوأواء في تشكيل صوره الفنية؛ ليحقق أهم أهدافها، وهي التأثير بالمتلقي للوصول إلى المعنى وإن جاز القول معنى المعنى الذي تضيفه الصورة على المعاني؛ بإيحاءاتها ودلالاتها ورمزيتها. لا يمكن الزعم بحال من الأحوال أنّ هذه الدراسة أوفت الشاعر كلّ حقّه، أو أنّها قالت كلمة الفصل في الصورة الفنية لديه. ولكن يمكن القول إنّها فتحت نافذة البحث والتنقير، وألقت الضوء على بعض الجوانب في حياة الوأواء الغامضة، وأشارت إلى تنوع الصورة الفنية لديه.

والشاعر حاله كحال غيره من شعراء القرن الرابع الهجري بحاجة إلى مزيد من التحليل والدراسة والبحث، بحيث يُوفى شعراء هذا القرن حقّهم. فهم على كثرتهم لم ينل عدد كبير منهم ما يستحقه من دراسة وتحليل، كالزاهي، والناشئ الأصغر، والصنوبري، وكشاجم، والسريّ الرّفاء، وغيرهم فهم كثر. فتراثنا العربي يزخر بكثير من الصفحات

الناصعة التي تحتاج إلى يد صنّاع خبير، وناقد قدير يفتح الأبواب ليستخرج هذه الكنوز الثمينة؛ لعلّ الأجيال تفيد منها.

وكثيرة هي العنوانات التي تحتاج إلى البحث والتحليل مثل ظاهرة التكرار، والتضاد، والتشخيص، وغير ذلك. جملة القول إنّ هذه الدراسة تعدّ مجرّد لبنة في بناءشعري شامخ لشاعر امتلك ناصية البيان، وزمام اللغة، فشكّل لوحات فنية متكاملة الأركان، استطاعت أن تلفت الدارس وتثير انتباهه.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الموسوعة العربية الميسرة (2001م). دار الجيل، الجمعية المصرية، بيروت، القاهرة .
- ابن الأثير، ضياء الدين (1959م). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة السعادة، مصر.
- إحسان، عباس (د.ت). فن الشعر، دار الثقافة، بيروت.
- إسماعيل، عز الدين (1972م). الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت.
- الأصفهاني، الراغب (د.ت). المفردات في غريب القرآن- تحقيق محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (د.ت). الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1973م). الموازنة بين أبي تمام والبحتري- تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.
- أمين، أحمد (1997م). ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- أمين، أحمد (1948م). ظهر الإسلام، لجنة التأليف والنشر، القاهرة.

- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (1963م). شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات- تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة.
- الأنطاكي، داوود (1993م). تزيين الأسواق في أخبار العشاق، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- أنيس، إبراهيم (1952م). موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.
- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (1967م). ديوان البحتري- تحقيق كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة.
- بشار بن برد بن يرجوخ (2009م). ديوان بشار بن برد- تحقيق مهدي ناصر الدين، دار الكتب العلمية، لبنان.
- البصير، كامل حسن (1987م). الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد.
- البطل، علي (1981م). الصورة في الشعر العربي حتى آواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت.
- البهاء زهير، زهير بن يحيى بن جعفر (1977م). ديوان البهاء زهير- تحقيق ظاهر الجبلاوي، وأبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (د.ت). ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي- تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة.

- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (1983م). يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر- تحقيق مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى بن يزيد (291هـ). قواعد الشعر- تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1985م). الحيوان- تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (1992م). دلائل الإعجاز- تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (1976م). أسرار البلاغة- شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة المتنبي، القاهرة.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز (2006م). الوساطة بين المتنبي وخصومه- تحقيق أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز (1996م). التعريفات- تحقيق عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان.
- الجمحي، ابن سلام (د.ت). طبقات فحول الشعراء- تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

- ابن الجوزي، سبط (1990م). مرآة الزمان- تحقيق جنان خليل الهموندي، الدار الوطنية، بغداد.
- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد (د.ت) .تاج اللغة وصحاح العربية- أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت.
- حسين، خالد حسين (1999م). مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب عدد (335) ، دمشق.
- حسين، طه (د.ت). حديث الأربعاء، دار العلم للملايين، بيروت.
- الحسين، قصي (د.ت). أعلام الحركة الأدبية واللغوية في بلاد الشام (بلاط سيف الدولة) ، دار الشمال للطباعة والنشر، لبنان.
- الحطيئة، جرول بن أوس (1992م). ديوان الحطيئة- تحقيق حمدو طماس، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.
- الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير (د.ت). جوهر الكنز، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- الحموي، ابن حجة تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله (1987م). خزانة الأدب وغاية الأرب- تحقيق عصام شعيتو، مكتبة الهلال، بيروت.
- ابن خلكان، أبو عباس شمس الدين أحمد بن محمد (2009م). وفيات الأعيان- تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
- خليفة، حاجي (1992م). كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون- تحقيق محمد شرف الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

- الدمشقي، محمد بن أحمد الغساني، أبو الفرج (1993م). ديوان الوأواء الدمشقي- تحقيق سامي الدّهان، دار صادر، بيروت.
- ديك الجن، عبد السلام بن رغبان (1960م). ديوان ديك الجن- جمع وشرح عبد المعين الملوحي ويحيى الدين درويش، مطبعة الفجر، حمص.
- الرّباعي، عبد القادر (1999م). الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (1981م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (1972م). قراضة الذهب في نقد أشعار العرب- تحقيق الشاذلي بو يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس.
- ابن الرومي، علي بن العباس بن جُريح (1974م). ديوان ابن الرومي- تحقيق حسن نصار، دار الكتب المصرية، القاهرة.
- ابن الريب، مالك (د.ت). ديوان مالك- تحقيق نوري حموري القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة.
- زاهر، جمال (2007م). شعـــر الوأواء الدمشقي، دراسة فنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر.
- الزبيدي، محمد مرتضى (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الرياض.

- الزركلي، خير الدين (1997م) .الأعلام، دار العلم للملايين، لبنان.
- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (1984م). أساس البلاغة- تحقيق عبد الرحيم محمود، دار التنوير العربي، بيروت.
- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (2002م). تفسير الكشاف- اعتنى به وعلّق عليه خليل مأمون شيما، دار المعرفة، بيروت.
- الزيات، أحمد حسن (1973م). دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة.
- زيدان، جورجي (1991م). تاريخ آداب اللغة العربية، مكتبة الجيل، بيروت.
- سلام، محمد زغلول (1999م). الأدب في عصر العباسيين، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- سويف، مصطفى (1969م). الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعـــر خاصـــة، دار المعارف، مصر.
- السيد، عز الدين علي (1986م). التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت.
- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين (2009م). المزهر في علوم اللغة وأنواعها- تحقيق الشربيني شريدة، دار الحديث، القاهرة.

- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين (1426هـ). الإتقان في علوم القرآن- تحقيق مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية.
- الشايب، أحمد (1994م). أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- شرف، حفني محمد (د.ت). الصورة البيانية، دار نهضة مصر، مصر.
- الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي (د.ت). شرح مقامات الحريري، المطبعة الأميرية، بولاق.
- الصالح، صبحي (1960م). دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت.
- الصائغ، عبد الإله (2000م). النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير النظرية وتحليل النص، مركز عبادي للدارسات والنشر، صنعاء.
- صبح، علي علي (د.ت). الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
- صبح، علي علي (1996م). البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر.
- الصوفي، عبد اللطيف (1986م). اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق.
- ضيف، شوقي (د.ت). في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة.
- ضيف، شوقي (2003م). دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة.

- ضيف، شوقي (د.ت). تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف القاهرة.
- ضيف، شوقي (1990م). تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة.
- ابن اطباطبا، محمد بن أحمد أبو الحسن (1956م). عيار الشعر- تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.
- طبل، حسن (1985م). المعنى الشعري في التراث النقدي والبلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة.
- العاملي، محسن الأمين (1998م). أعيان الشيعة، دار الهدى للطباعة والنشر، مصر.
- عبد الجابر، سعود (1981م). الشعر في رحاب سيف الدولة، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- عبد الرحمن، نصرت (1982م). الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان.
- عبد الله، محمد حسن (1981م). الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر.
- ابن العديم، عمر بن أحمد بن هبة الله بن أبي جرادة العقيلي (د.ت). بغية الطلب في تاريخ حلب، دار الفكر، بيروت.
- عساف، ساسين سيمون (د.ت). الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، دار الكتاب العربي، بيروت.

- العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل (1994م). ديوان المعاني- تحقيق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت.
- العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل (1986م). الصناعتين؛ الكتابة والشعر- تحقيق علي البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان.
- عصفور، جابر أحمد (1974م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
- العقاد، عباس محمود (1967م). ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت.
- الغزولي، علاء الدين عبد الله البهائي (1998م). مطالع البدور في منازل السرور، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، مصر.
- أبو فراس، الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبيّ (1944م). ديوان أبي فراس- تحقيق سامي الدّهان، دار المعارف، لبنان.
- فروخ، عمر (1981م). تاريخ الأدب العربي (الأعصر العباسية)، دار العلم للملايين، بيروت.
- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (1978م). القاموس المحيط- جمعه نصر الهوريني، دار الفكر، بيروت.
- ابن قتيبة، أبو محمد بن عبد الله بن مسلم الدينوريّ (1966م). الشعر والشعراء- تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
- قدامة، قدامة بن جعفر (د.ت). نقد الشعر- تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمي، بيروت.

- القرطاجني، أبو الحسن حازم (1966م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.
- القطّ، عبد القادر (2003م). الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر- دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي الشيباني (1988م). المحمدون من الشعراء وأشعارهم- تحقيق رياض عبد الحميد مراد، دار ابن كثير، بيروت.
- كبابة، وحيد صبحي (1999م). الصورة الفنية في شعر الطائيّين بين الانفعال والحسّ، اتحاد الكتاب العربي، مكتبة الأسد، دمشق.
- الكتبي، محمد بن شاكر (د.ت). فوات الوفيات- تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر (1401هـ). تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت.
- كحالة، عمر رضا (د.ت). معجم المؤلفين، دار إحياء التراث، لبنان.
- كشاجم، محمود بن الحسن (1998م). ديوان كشاجم- تحقيق محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت.
- كشاجم، محمود بن الحسن (د.ت). أدب النديم، منشورات الجمل، لبنان.
- كولردج، صمويل تلير (د.ت). النظرية الرومانتيكية في الشعر- ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر.

- الكيالي، سامي (د.ت). سيف الدولة وعصر الحمدانيين، دار المعارف، القاهرة.
- لويس، سي ديلوس (1982م). الصورة الشعرية- ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
- المازني، إبراهيم عبد القادر (1976م). حصاد الهشيم، دار الشروق، بيروت.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (1978م). ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري- تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأنباري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت.
- محمد، الوليّ (1990م). الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- المرتضى، الشريف (1967م). أمالي المرتضى- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، مصر.
- المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران (1965م). الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء- تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، مصر.
- المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن (1951م). شرح ديوان الحماسة- تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة.

- ابن المعتز، عبد الله بن المعتز بن المتوكل (1995م). ديوان ابن المعتز- شرح يوسف شكري، دار الجيل، بيروت
- المقدسي، أنيس (1936م). أمراء الشعر العباسي، المطبعة الأمريكانية ، بيروت.
- مكي، الطاهر أحمد (1980م). الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة.
- الملائكة، نازك (1965م). قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد.
- مندور، محمد (2004م). في الميزان الجديد، نهضة مصر، مصر .
- ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (1300هـ). لسان العرب ، المطبعة الأميرية، بولاق.
- ناصف، مصطفى (1958م). الصورة الأدبية، مكتبة مصر، مصر.
- الناعوري، عيسى (1967م). أدب المهجر، دار المعارف، مصر.
- نافع، عبد الفتاح صالح (1983م). الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان.
- ابن النديم، أبو الفرج محمد بن اسحاق (1997). الفهرست- تحقيق إبراهيم رمضان، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.
- أبو نواس، الحسن بن هاني (1984م). ديوان أبي نواس- تحقيق أحمد عبد المجيد غزالي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- هلال، محمد غنيمي (1973م). النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت.

- هلال، محمد غنيمي (د.ت). دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة.
- ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله (1990م). معجم البلدان- تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، لبنان.
- ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله (1991م). معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، لبنان.

تمّ بحمد الله،،،